DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA GRECA E LATINA
SEZIONE BIZANTINO-NEOELLENICA
UNIVERSITÀ DI ROMA «LA SAPIENZA»

RIVISTA
DI
STUDI BIZANTINI E NEOELLENICI

FONDATA DA S. G. MERCATI
DIRETTA DA E. FOLLIERI

N. S. 27 (1990)



ROMA 1991

ISSN 0557-1367

Pubblicazione finanziata dall'Università di Roma «La Sapienza» con il contributo del Consiglio Nazionale delle Ricerche

FRÜHBYZANTINISCHE DICHTUNG UND HAGIOGRAPHIE AM BEISPIEL DER VITA DES EPIPHANIUS VON ZYPERN [1]

Eine der Folgen der Christianisierung des Römischen Reiches war die Ausbildung neuer literarischer Ausdrucksformen für die liturgischen und devotionalen Bedürfnisse der christlichen Gemeinden. Diese Entwicklung führte in frühbyzantinischer Zeit zu einer ersten Blüte der Hagiographie und der liturgischen Dichtung. Als Beispiele seien Athanasius' *Vita Antonii* und die hagiographischen Werke des Kyrill von Skythopolis und Leontius von Neapolis einerseits oder Romanos andererseits genannt, in dessen Kontakia uns auf dem Gebiet der griechischen liturgischen Dichtung ein neuartiges Genre in seiner vollendeten Form entgegentritt.

Hagiographie und liturgische Dichtung stehen oftmals in engem Zusammenhang. Mit der Aufnahme der Heiligenverehrung in die Liturgie haben auch hagiographische Themen in die Kirchendichtung Eingang gefunden. Davon zeugen die unzähligen Kontakia, Hymnen und Kanones, die Heiligen gewidmet sind. Umgekehrt gibt es Heiligenviten, die Spuren dichterischen Schaffens und rhythmischer Form zeigen. Hagiographische Werke dieser Art sind aber, zumal in frühbyzantinischer Zeit, von großer Seltenheit [2]. Jeder Einzelfall, der unsere

---

[1] Für wertvolle Hinweise und kritische Bemerkungen zu der Vorfassung dieses Artikels möchte ich Professor David Blank, Dr. Sebastian Brock und Professor Enrica Follieri meinen Dank aussprechen.

[2] Die Wechselbeziehung zwischen Heiligenviten und religiöser Dichtung wurde schon von K. Krumbacher (*Studien zu den Legenden des H. Theodosius*, in *Sb. Königl. Bayer. Ak. Wiss., Philos.-Philol. Kl.*, 1892, Heft 2, S. 322-323) hervorgehoben. Er weist darauf hin, daß in derselben Weise wie Hymnen auf Heilige aus den entsprechenden Viten schöpfen, so auch die in späterer Zeit entstandenen Überarbeitungen älterer Viten zusätzlich durch die in der Zwischenzeit entstandenen Hymnen beeinflußt sein können. Um die Erforschung des Verhältnisses von Hymnographie and Hagiographie in spätbyzantinischen Zeit hat sich E. Follieri verdient gemacht: *Santa Agrippina nell'innografia e*

Kenntnis der frühbyzantinischen Hagiographie in ihrem Verhältnis zur Kirchendichtung erweitern kann, darf daher mit besonderem Interesse rechnen. Ein solcher Fall einer griechischen Heiligenvita, die als eine ihrer Quellen einen metrischen Dialog verwendet, soll hier vorgestellt und diskutiert werden.

Es handelt sich um die *Vita* des Epiphanius (3), der von 367 bis zu seinem Tod im Jahre 403 Bischof von Salamis in Zypern war und sich als Vorkämpfer der Orthodoxie und als Verfasser des '*Panarion*' und des '*Ancoratus*' einen Namen machte. Der Autor des Anfangs der *Vita* gibt vor, ein Schüler des Heiligen namens Johannes zu sein; nach dessen Tod will ein weiterer Schüler, Polybius, das Werk fortgesetzt haben. Im Appendix der *Vita* wird die feierliche Beerdigung des Epiphanius in zwei Briefen abgehandelt. Verschiedene chronologische Irrtümer machen jedoch deutlich, daß die *Vita* unmöglich von einem Augenzeugen verfaßt sein kann. Die betont apologetische Darstellung der Rolle des Epiphanius in den Ereignissen, die zur Verbannung des Johannes Chrysostomus durch die Eichensynode im Jahre 403 führten, läßt darauf schließen, daß der Autor nach 438 tätig gewesen sein muß. In diesem Jahr erfolgte nämlich mit der Überführung seiner sterblichen Überreste nach Konstantinopel die feierliche Rehabilitierung des Patriarchen Johannes. Einen objektiven terminus ante quem für die Abfassungszeit der *Vita* bietet der Turiner Papyruskodex einer koptischen Übersetzung des Textes. Dieser Kodex wurde aller Wahrscheinlichkeit nach spätestens in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts kopiert (4). Wenn man für die Übersetzung aus dem Griechischen ins

---

nell'agiografia greca, in *Byzantino-Sicula. Miscellanea in memoria di G. Rossi Taibbi*, Bd. 2, Palermo 1975; Ders., *Problemi di agiografia bizantina: Il contributo dell'innografia allo studio dei testi agiografici in prosa*, in *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata* 31/1 (1977), 3-14; Ders., *Per l'identificazione del* Grammatikòs *Leone Siculo con Leone da Centuripe*, in *Rivista di Studi bizantini e neoellenici* 24 (1987), 127-141.

(3) In der *Bibliotheca hagiographica graeca*, hrsg. v. F. Halkin, Brüssel 1957 (Subsidia hagiographica 8a) trägt die Epiphaniusvita die Nummern 596 bis 599. Siehe Anmerkung 5 für bibliographische Hinweise.

(4) *Turin, Museo Egizio, Cat.* 63.000, cod. XV (nach der von T. Orlandi eingeführten Numerierung in seinem Artikel *Les papyrus coptes du Musée Égyptien de Turin*, in *Le Muséon* 87 [1974], 115-127, S. 126), ediert und ins Italienische übersetzt von F. Rossi, *Un nuovo codice copto del Museo Egizio di Torino*, in *Atti della R. Accademia dei Lincei*, Ser. 5, Memorie 1, 1893, S. 7-47 und S. 99-112.

Koptische eine Zeitspanne von mindestens fünfzig Jahren veranschlagt, muß die Abfassungszeit der griechischen *Vita* vor Ende des 6. Jahrhunderts angesetzt werden.

Für das Verhältnis von Hagiographie und liturgischer Dichtung von besonderem Interesse sind die metrischen Passagen, die in den Text eingefügt sind. Sie sind im Druck zugänglich in den Kapiteln XIII bis XVIII der Ausgabe in der *Patrologia Graeca*, Band 41, col. 37A bis 45C ([5]). In diesen Kapiteln wird die Reise des Epiphanius an den Hof des Perserkönigs behandelt. Die Erzählung ist in sich abgeschlossen. Sie beginnt mit einer längeren Einführung in die Vorgeschichte, die noch in der gebundenen Rede gehalten ist ([6]): In der Nähe seines Klosters in Palästina befreit Epiphanius einen jungen Mann von einem widerspenstigen Dämon. Dieser verkündet, er werde nun die Tochter des Perserkönigs befallen. Der Dämon macht nun seine Drohung wahr und besteht darauf, daß nur Epiphanius ihn austreiben könne. Erst der zweiten Gesandschaft des Königs gelingt es, Epiphanius ausfindig zu machen und ihm die königliche Einladung zu unterbreiten, der er bereitwillig Folge leistet. Jetzt erst setzt der metrische Teil ein: In Persien angekommen, tritt er vor den König und versichert ihm, daß Gott seiner Tochter Heilung schenken werde. Die Tochter wird herbeigeholt, und Epiphanius heilt sie, indem er dem Dämon befiehlt, sich in unbewohnte Gegenden zurückzuziehen. Daraufhin erweist der König und der gesamte Hofstaat, einschließlich eines Oberpriesters, Epiphanius große Ehren. Der aber verschmäht die großzügigen Geschenke und die reichgedeckte Tafel des Königs. Er erteilt dem König verschiedene Ermahnungen und schickt sich schließlich zur Rückreise an. Auf seinem Weg aus dem Palast begegnet er dem Leichenzug eines jüngst verstorbenen jungen Mannes, der nach persischer Sitte den wilden Tie-

---

([5]) Die griechische Editio princeps [et unica] der *Vita Epiphanii* stammt von D. PETAVIUS, *Sancti patri nostri Epiphanii Constantiae... opera omnia...*, Bd. 2, Paris 1622, S. 318-381. Der griechischen Edition ging eine lateinische Übersetzung voraus, die allerdings auf einem anderen Manuskript (ms. *Vat. gr.* 819) beruht; sie wurde von A. LIPOMANUS, *Vitae sanctorum...*, Bd. 6, Rom 1558, f. 44v-53r erstellt. Sowohl die griechische Edition als auch die lateinische Übersetzung wurden mehrfach wiederholt, zuletzt in der *Patrologia Graeca*. – Die kritische Neuedition der hier diskutierten Passage findet sich im Appendix. Eine Neuausgabe der gesamten *Vita* mit Kommentar ist in Vorbereitung.

([6]) Eine Ausnahme bilden die Verse 1 bis 3, die sozusagen einen kurzen Auftakt für die später folgenden Dialogpartien darstellen.

ren vor der Stadt zum Fraß vorgeworfen werden soll. Epiphanius erweckt den jungen Mann wieder zum Leben und benutzt die Gelegenheit, um die Umstehenden über die Wichtigkeit des Begrabens der Toten zu belehren. Sein Abschied vom Perserkönig und seine Rückreise in die Heimat werden als Nachspiel wieder in der gebundenen Rede erzählt.

Die metrischen Passagen sind in den Prosatext der Epiphaniusvita nahtlos eingebunden und auch in den Handschriften nicht besonders gekennzeichnet. Es handelt sich dabei ausschließlich um Sprechpartien. Neben Epiphanius selbst treten verschiedene andere Sprecher, entweder einzeln oder in Gruppen, auf: der Hofstaat, ein Oberpriester, der König und der Leichenzug. Die Länge dieser Reden variiert erheblich. Sie können von einer bis zu 29 Zeilen betragen, doch sind die Reden des Epiphanius am häufigsten und am umfangreichsten.

Der dialogische Charakter unserer Passage wird auch durch bestimmte Stilmittel unterstrichen, die auf einen responsorischen Vortrag schließen lassen. Der Rede folgt manchmal eine Gegenrede von gleicher Länge (7), in der häufig dieselben Redewendungen wieder aufgegriffen werden (8).

Die hier diskutierte Passage besteht aus 133 Zeilen. Die nichtdialogischen metrischen Zeilen 37 bis 38, 57 bis 58 und 117 bis 120 gehörten wohl nicht zur urspünglichen Quelle. Sie müssen in unbewußter Anlehnung an das Metrum entstanden sein, als der metrische Dialog in eine Prosaerzählung eingebettet wurde. Diese acht Zeilen werden daher im Folgenden unberücksichtigt gelassen.

Die Konstruktion dieser Verse beruht nicht mehr auf der in der klassischen Antike üblichen quantitierenden Metrik, sondern auf den Prinzipien der für Byzanz typischen rhythmisierenden Metrik: Ausschlaggebend ist nicht die Länge der einzelnen Silben, sondern deren Anzahl, wobei der Plazierung der Wortakzente und Binnenschlüsse eine zusätzliche Rolle zukommt.

In seiner reinsten Form, als paroxytoner Zehnsilber mit Binnenschluß nach der fünften Silbe, bietet sich der Vers folgendermaßen dar:

---

(7) Verse 99-100, 101-102, 103-104, 113 und 114.

(8) Verse 24 und 26, 32 und 41, 36 und 40, 39 und 43. Wiederholungen gibt es auch innerhalb derselben Rede: Verse 9, 11, 19 sowie 109-112.

ἡμεῖς ἁπάντων καταφρονοῦμεν
ὅπως κρατοῦμεν τῆς ἀληθείας.

Die Grundeinheit sind formal identische Disticha. An einer Stelle erscheint eine einzeilige Frage, der eine ebensolche Antwort folgt (Vers 113-114). Nur in vier Fällen besteht ein Satz aus drei Versen (Verse 20-22, 93-95, 96-98, 133-135). Die ebenso seltenen Satzgebilde aus vier Versen (Verse 31-34, 69-72, 73-76, 123-126) lassen sich wiederum in Einheiten von zwei Versen unterteilen.

Die am häufigsten anzutreffende Verslänge beträgt zehn Silben (in 64 Versen); wesentlich seltener sind zwölfsilbige Verse (27), dicht gefolgt von elfsilbigen Versen (25) (⁹). Schließlich finden sich auch 13-silbige Verse (8), und ganz selten neunsilbige (4) und 14-silbige Verse (3), sowie jeweils ein 15-silbiger und ein 16-silbiger Vers.

Zwei Gemeinsamkeiten kennzeichnen diese Verse: Binnenschluß und Bevorzugung des paroxytonen Schlusses der Zeile und Halbzeile. Der Binnenschluß fällt im allgemeinen so, daß mindestens eine Vershälfte aus fünf Silben besteht. Von dieser Regel sind 17 Verse ausgenommen, die sich wie folgt zusammensetzen: fünf 13-silbige Verse bestehen aus 6 + 7 Silben, vier zwölfsilbige Verse aus 6 + 6 Silben, drei zehnsilbige Verse aus 4 + 6 Silben, die einzigen beiden 14-silbigen Verse aus 7 + 7 Silben, sowie je ein zwölfsilbiger Vers aus 4 + 8 Silben, ein 15-silbiger Vers aus 8 + 7 und ein 16-silbiger Vers aus 6 + 10 Silben. Die grundlegende Fünfzahl der Silben bietet sich im vorliegenden Fall besonders an, da sie der Silbenzahl des Namens 'Epiphanios' entspricht.

Der Wortakzent ist nur vor Versende und Binnenschluß geregelt. Dabei wird die Paenultima vor dem Versende fast immer (120 mal) und vor dem Binnenschluß mit geringerer Regelmäßigkeit (79 mal) betont. Abweichungen von dieser Betonungsregel entstehen entweder durch oxytonen oder proparoxytonen Schluß der Zeile oder Halbzeile,

---

(⁹) Bei der Editionsarbeit stellt sich das Problem, ob kleine Worte wie καὶ am Satzanfang oder Artikel zum ursprünglichen Vers gehören oder später eingefügt wurden und ob aufeinanderfolgende Vokale zu elidieren sind (z.B. in ὑγιῆς). Ich habe mich entschlossen, den Text konservativ zu behandeln. Wenn man diese einzelnen Silben unberücksichtigt lassen wollte, käme man sogar auf eine noch höhere Anzahl von 10-silbigen Versen. – Zu dieser editionstechnischen Problematik siehe W. Hörandner, *Der Prosarhythmus in der rhetorischen Literatur der Byzantiner*, Wien 1981 (Wiener Byzant. Studien 16), S. 34-35.

wobei diese zwei Betonungsarten von etwa gleicher Häufigkeit sind: Von 13 nicht-paroxytonen Zeilenschlüssen sind jeweils sieben oxyton und sechs proparoxyton, von 54 nicht-paroxytonen Binnenschlüssen sind 25 oxyton und 29 proparoxyton. Eine genauere Untersuchung ergibt, daß in über der Hälfte aller Fälle (nämlich 38 von 67), in denen die Regel der Paroxytonese vor Binnen- oder Zeilenschluß verletzt wird, Verstöße derselben Art, d.h. Betonung der Ultima bzw. Propaenultima, nicht isoliert auftreten: Unregelmäßigkeiten derselben Art finden sich in 22 paarweise aufeinanderfolgenden Versen ([10]), in neun Fällen treten sie in drei aufeinanderfolgenden Versen auf, vier Verse sind kreuzweise miteinander verbunden, und dreimal tritt dieselbe Art der Unregelmäßigkeit in beiden Hälften desselben Verses auf ([11]). Selbst in der Unregelmäßigkeit weist die metrische Stuktur somit eine gewisse Regelmäßigkeit auf. Für das Verhältnis von unregelmäßiger Betonung zu Verslänge ergibt sich folgendes Resultat: 52% der elf- und zwölfsilbigen Verse verstoßen gegen die Paroxytonese, desgleichen 50% der 13-silbigen Verse, 44% der zehnsilbigen Verse, 25% der neunsilbigen Verse, 7% der 14-silbigen Verse und jeweils 100% der 15- und 16-silbigen Verse ([12]).

Die in der *Vita Epiphanii* anzutreffende metrische Gestaltung eines Erzählstoffes mit dialogischen Elementen ist nicht ohne Vorbilder. Als Parallelen für die spezifischen Charakteristika der hier diskutierten Passage lassen sich die im syrischen Raum beliebte poetische Predigt und ihr formales Analogon in der griechischen Kirche, die gleichzeilige Hymnik, einerseits sowie die rhetorische Predigt der griechischen Kirchenväter und die frühchristlichen Prosahymnen, die in der Tradition der klassischen Redekunst stehen, andererseits anführen ([13]).

([10]) Vers 33 ist bei dieser Berechnung doppelt gezählt: einmal als Beispiel für einen Verstoß derselben Art in beiden Hälften desselben Verses, und zum zweiten als erster Teil eines Zweierpaares, das dieselbe unregelmäßige Betonung aufweist.

([11]) Man beachte, daß bei dieser Berechnung jeder Vers einzeln gezählt wird und daß unberücksichtigt gelassen wird, an welcher Stelle im Vers die unregelmäßige Betonung auftritt.

([12]) Berechnungsgrundlage ist hier die Gesamtsumme von 64 Versen, da die drei Verse, in denen gegen die Betonungsregel vor dem Binnenschluß und auch am Versende verstoßen wird, nur je einmal gezählt werden.

([13]) K. Mitsakis, *Βυζαντινὴ ὑμνογραφία*, Bd. 1: *Ἀπὸ τὴν καινὴ διαθήκη ἕως τὴν εἰκονομαχία*, Thessalonike 1971. Für eine Einführung in die byzantinische

Homilien in metrischer Form wurden im vierten Jahrhundert von dem großen syrischen Autor Ephraem verfaßt (14). Man unterscheidet drei Arten der syrischen Predigt: Die Memra besteht aus einem fortlaufenden Text gleichlanger Zeilen, die wiederum in Halbzeilen von je sieben Silben unterteilt sind (15). Bei der Madrasha wiederholt sich das Metrum in Langstrophen, die von einem Refrain unterbrochen werden. Die Soghitha, eine besondere Form der Madrasha, ist eine ebenfalls in Strophen aufgeteilte, meist dialogische Homilie mit alphabetischer Akrostichis (16). Die ihnen typische, silbenzählende Form

---

religiöse Dichtung siehe das Vorwort in W. Christ, M. Paranikas, *Anthologia graeca carminum christianorum*, Leipzig 1871 (Nachdruck Hildesheim 1963); ausführliche Bibliographie bei J. Szövérffy, *A Guide to Byzantine Hymnography. A Classified Bibliography of Texts and Studies*, Bd. 1, Brookline, Mass. und Leyden 1978; einem Abriß der Forschungsgeschichte bieten J. Grosdidier de Matons, *Romanos le Mélode et les origines de la poésie religieuse à Byzance*, Paris 1977, S. 119-124 und E. Wellesz, *Aufgaben und Probleme auf dem Gebiete der byzantinischen und orientalischen Kirchenmusik*, in *Liturgiegeschichtliche Forschungen*, Heft 6, Münster i.W. 1923, 47-61, sowie Ders., *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, 2. Aufl. 1961, S. 1-28.

(14) Zu Ephraem siehe A. Baumstark, *Geschichte der syrischen Literatur*, Bonn 1922, S. 31-52; E. Beck, *Éphrem le Syrien (saint)*, in *Dictionnaire de Spiritualité*, Bd. 4, Paris 1960, Sp. 788-800 und Ders., *Ephraem Syrus*, in *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 5, Stuttgart 1962, Sp. 520-531.

(15) Zur metrischen Form allgemein siehe E. Beck, *Ephräms des Syrers Hymnik*, in *Liturgie und Dichtung. Ein interdisziplinäres Kompendium*, I: *Historische Präsentation*, hrsg. v. H. Becker, R. Kaczynski, St. Ottilien 1983 (Pietas liturgica 1), besonders S. 366-373. Vereinzelte Langzeilen aus 5 + 5 Silben enthalten unter anderem seine *Hymnen De ecclesia*, Louvain 1960 (Corpus Script. Christ. Or. 198-199, Script. Syr. 84-85). Das von Ephraem bevorzugte siebensilbige Metrum findet sich in folgenden von E. Beck herausgegebenen und übersetzten Werken: *Des heiligen Ephraem des Syrers Sermones De fide*, Louvain 1961 (CSCO 212-213, Script. Syr. 88-89); *Des heiligen Ephraem des Syrers Sermones: I*, Louvain 1970 (CSCO 305-306, Script. Syr. 130-131); *II*, Louvain 1970 (CSCO 311-312, Script. Syr. 134-135); *III*, Louvain 1972 (CSCO 320-321, Script. Syr. 138-139).

(16) Siehe Baumstark, *op. cit.*, S. 39-40 und R. Duval, *La littérature syriaque* (Anciennes littératures chrétiennes, Bd. 2), Paris, 3. Aufl. 1907, S. 10-17. Ausführliche Diskussion der syrischen Dialogdichtung bei S. P. Brock, *Dialogue Hymns of the Syriac Churches*, in *Sobornost* 5/2 (1983), 35-45; Ders, *Syriac Dialogue Poems: Marginalia to a Recent Edition*, in *Le Muséon* 97 (1984), 29-58, und Ders., *Dramatic Dialogue Poems*, in *IV Symposium Syriacum 1984: Literary Genres in Syriac Literature*, Groningen – Oosterhesselen

wird auch von den Übersetzern der Predigten Ephraems ins Griechische, deren Tätigkeit schon gegen Ende des 4. Jahrhunderts einsetzt, bewahrt (17). Ephraems Sermones, von denen einige auch hagiographischen Themen gewidmet sind, verbinden eine durch Einschübe in der wörtlichen Rede aufgelockerte Erörterung mit Anrufung und Lobpreis (18).

Die griechischen christlichen Autoren bedienten sich ähnlicher literarischer Formen (19). Seit der Sophistik wurde in der griechischen Rhetorik eine rhythmische Struktur durch Anwendung verschiedener Stilmittel, insbesondere der Isokolie und des Homoioteleuton, angestrebt (20). Bei den byzantinischen Autoren läßt sich seit dem vierten Jahrhundert zusätzlich die Tendenz beobachten, das Ende einer Phrase durch gleichmäßigen Fall der Wortakzente zu regulieren: Ein proparoxytones Satzende wurde bevorzugt, bei dem im Idealfall nach dem Bouvy-Meyer'schen Gesetz der letzten betonten Silbe zwei unbetonte vorangehen (21). In der öffentlichen Rede bediente man sich derarti-

---

10-12 Sept., ed. H. J. W. Drijvers et al., Rom 1987 (Orientalia Christiana Analecta 229).

(17) Siehe C. Emereau, *Saint Éphrem le Syrien. Son oeuvre littéraire grecque*, Paris 1918.

(18) Siehe z.B. die griechischen Übersetzungen (die syrischen Vorbilder sind nicht erhalten) der *Sermones In Abraham et Isaac, In Basilium Magnum*, und *In Eliam*, hrsg. von S. I. Mercati, *S. Ephraem Syri opera*, Band 1 [die angekündigten weiteren Bände sind nicht erschienen], Rom 1915. Zum Datum der Übersetzungen, siehe dort S. ix. Zusätzlich auch D. Hemmerdinger-Iliadou, *Saint Éphrem le Syrien, Sermon sur Jonas (Texte grec inédit)*, in *Le Muséon* 80 (1967), 47-74. – Vom überwältigenden Ausmaß des dem Ephraem zugeschriebenen, auf Griechisch überlieferten Schrifttums zeugen allein die über hundert ihm gewidmeten Seiten in *Clavis Patrum Graecorum*, hrsg. v. M. Geerard, Bd. 2, Brepols-Turnhout 1974, S. 366-468. Siehe auch D. Hemmerdinger-Iliadou, *Éphrem grec, Éphrem latin*, in *Dictionnaire de Spiritualité*, Bd. 4, Paris 1960, Sp. 800-819.

(19) Zum folgenden siehe zusätzlich zu den oben in Anm. 13 zitierten Werken E. Norden, *Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*, Leipzig, 3. Aufl. 1915 (Nachdruck Darmstadt 1958), Band 2, passim und Appendix II; und H.-G. Beck, *Antike Beredsamkeit und byzantinische Kallilogia*, in *Antike und Abendland* 15 (1969), 91-101 (wieder abgedruckt in Ders., *Ideen und Realitäten in Byzanz*, London 1972).

(20) Dazu H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München 1960, Bd. 1, S. 359-374.

(21) Siehe E. Bouvy, *Poètes et mélodes. Étude sur les origines du rythme tonique dans l'hymnographie de l'église grecque. Thèse présentée à la Faculté des*

ger Mittel zur Darstellung und Erörterung verschiedenartigster Themen, und schließlich kamen sie auch in der Homiletik, in den poetischen Predigten etwa eines Gregor von Nazianz (22), Basilius von Seleukeia (23) oder Proklus von Konstantinopel (24) zur Anwendung. Dieselben stilistischen Merkmale lassen sich auch in der griechischen frühchristlichen Hymnik antreffen, deren Wurzeln nicht nur in der griechischen Kunstprosa sondern auch im Psalmenvortrag der Synagoge zu suchen sind. Diese Hymnen zeigen eine deutlich rhythmische und stark repetitive Gestalt, die aber eines durchgängigen Metrums entbehrt (25). Der eigentliche Unterschied zwischen rhetorischer Pre-

---

Lettres de Paris, Nîmes 1886; und W. Meyer aus Speyer, *Der accentuirte Satzschluß der griechischen Prosa vom IV. bis XVI. Jahrhundert, ... Wilhelm Christ gewidmet zum 2. August 1891*, Göttingen o.J. (zitiert nach dem leicht veränderten Wiederabdruck in Ders., *Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rythmik*, Bd. 2, Berlin 1905, Nachdruck Hildesheim und New York 1970); und Hörandner, wie oben Anm. 9.

(22) Norden, *op. cit.*, S. 562-569. Zur Verquickung von Prosaschriftstellerei und Dichtung in der Spätantike siehe z.B. R. Keydell, *Die literarhistorische Stellung der Gedichte Gregors von Nazianz*, in *Atti dello VIII Congresso Internazionale di Studi Bizantini, Palermo 3-10 Aprile 1951*, Bd. 1, Rom 1953 (*Studi bizantini e neoellenici* 7), 134-143.

(23) B. Marx, *Der homiletische Nachlaß des Basileios von Seleukeia*, in *Orientalia Christiana Periodica* 7 (1941), 329-369. Zu diesem Autor siehe zuletzt M. Cunningham, *Basil of Seleucia's Homily on Lazarus. A New Edition (BHG 2225)*, in *Anal. Boll.* 104 (1986), 161-184. Beispiele weiterer Autoren bei Norden, *op. cit.*, S. 852-858.

(24) B. Marx, *Procliana. Untersuchungen über den homiletischen Nachlass des Patriarchen Proklos von Konstantinopel*, Münster i. W. 1940. – Rhetorisch gestaltete Osterpredigten von Hesychius von Jerusalem, Basilius von Seleukeia, Johannes von Berytus, Ps.-Johannes Chrysostomus und Leontius von Konstantinopel hat M. Aubineau, *Homélies pascales (cinq homélies inédites)*, Paris 1972 (Sources chrét. 187) herausgegeben.

(25) W. Meyer, *Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rythmischen Dichtung*, in *Abh. K. Bayer. Ak. Wiss.* 1885, I. Kl., 17. Band, 2. Abt., S. 268-449 (zitiert nach dem Wiederabdruck in: Ders., *Gesammelte Abhandlungen zur Mittellateinischen Rythmik*, Bd. 2, Berlin 1905, Nachdruck Hildesheim und New York 1970); E. Wellesz, *Hist. of Byz. Music*, S. 35-45 und 146-156; A. Baumstark, *Psalmenvortrag und Kirchendichtung des Orients*, in *Gottesminne* 7 (1912/13), 290-305, 413-432, 540-558, 887-902, besonders S. 424-428; J. Kroll, *Die christliche Hymnodik bis zu Klemens von Alexandria*, in *Verzeichnis der Vorlesungen an der Akademie zu Braunsberg im Sommer 1921* (Teil 1, S. 3-46), und ibid., *im Winter 1921/22* (Teil 2, S. 47-98) (zitiert nach dem Nachdruck als

digt und Prosahymnik liegt in der Tatsache, daß erstere erzählend, auslegend und ermahnend direkt die Gemeinde anspricht (26), während letztere sich in Lobpreis und Gebet an Gott oder an die Gottesmutter wendet.

Ausschlaggebend für die Weiterentwicklung der griechischen Dichtung seit der Spätantike ist der Verlust des Gefühls für die antike Prosodie und der damit verbundene Übergang von von der klassischen, quantitierenden zur byzantinischen, auf dem Wortakzent basierenden Metrik (27). Zu den ersten Beispielen dieser akzentuierenden Metrik gehören die sogenannten 'κατὰ στίχον' oder 'gleichzeiligen Hymnen'. Inhaltlich den griechischen Prosahymnen verwandt, haben sie eine den syrischen Memre analoge, nämlich innerhalb der Zeile streng silbenzählende metrische Form, bei der aber zusätzlich – besonders vor Versende – den Wortakzenten eine wichtige Rolle zukommt. Paul Maas hat eine Sammlung von sechs kurzen Gebeten, die wohl alle für die Abendliturgie der Fastenzeit bestimmt waren, hauptsächlich auf der Basis eines Horologion des Jahres 1025 (*codex Erlangensis* 96) ediert (28). Drei weitere solcher Hymnen, die zum Teil mit einigen der vorgenannten gemeinsam überliefert sind, wurden von C. A. Trypanis herausgegeben (Ἐκοιμήθην και ὕμνωσα, κύριε, sowie Σπλαγχνίσθητι, δέσποτα, κύριε, und Δόξα σοι, ὁ θεὸς ἡμῶν, δόξα σοι) (29). Weiterhin

---

Monographie, Darmstadt 1968 [Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Libelli 240]); MITSAKIS, *op. cit.*, S. 39-84.

(26) Ein schönes Beispiel aus dem ausgehenden 2. Jahrhundert bietet Melitos Predigt Περὶ πάσχα (*Melito of Sardis, On Pascha and Fragments*, hrsg. und übers. v. S. G. HALL, Oxford 1979).

(27) Dazu kurz H. HUNGER, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, Bd. 2, München 1978, S. 87-97, und GROSDIDIER DE MATONS, *op. cit.*, S. 119-124; sowie ausführlicher A. DIHLE, *Die Anfänge der griechischen akzentuierenden Verskunst*, in *Hermes* 82 (1954), 182-199.

(28) P. MAAS, G. S. MERCATI, S. GASSISI, *Gleichzeilige Hymnen in der byzantinischen Liturgie*, in *Byz. Zeitschr.* 18 (1909) 309-356 (P. MAAS' Beitrag wiederabgedruckt ohne die Texte in seinen *Kleine Schriften*, hrsg. v. W. BUCHWALD, München 1973). Die dort von ihm edierten Hymnen mit zusätzlichen Texten sind wiederholt in P. MAAS, *Frühbyzantinische Kirchenpoesie* I: *Anonyme Hymnen des V-VI Jahrhunderts*, in *Kleine Texte für Vorlesungen und Übungen*, hrsg. v. H. LIETZMANN, Heft 52-53, 2. Aufl., Berlin 1931, S. 3-10. Siehe auch MEYER, *Anfang und Ursprung*, S. 268-449.

(29) C. A. TRYPANIS, *Three New Early Byzantine Hymns*, in *Byz. Zeitschr.* 65 (1972), 334-338. Vgl. dazu A. DIHLE, *Textkritische Bemerkungen zu frühbyzantinischen Autoren*, in *Byz. Zeitschr.* 69 (1976), 1-8, S. 1-5.

kennen wir das Gebet Ὡς ἐνώπιον, Κύριε, τοῦ φοβεροῦ, das gemeinsam mit griechischen Texten des Ephraem überliefert ist (30), das dem Romanos zugeschriebene Gebet Δεῦτε πάντες πιστοὶ προσκυνήσωμεν (31), das vermutlich von Johannes von Damaskus stammende Gebet mit alphabetischer Akrostichis Ἀνεσπέρου φωτὸς ἡ γεννήτρια (32), den Hymnus Σήμερον ἡ κτίσις φωτίζεται (33), den Hymnus mit alphabetischer Akrostichis des Patriarchen Photius Ἀπὸ χειλέων ὕμνον (34), und schließlich den von Kaiser Leo VI. verfaßten Hymnus mit alphabetischer Akrostichis Ἆρα τίς γῆθεν ἀείρας (35), sowie fünf weitere liturgische Alphabete (36). Die gebräuchlichste metrische Form der gleichzeiligen Hymnik ist der proparoxytone Elfsilber (37). Seltener sind Langzeilen, die aus oxytonen Elfsilbern (38) oder proparoxytonen Zehnsilbern (39) bestehen. Daneben finden sich auch Versmaße von

---

(30) MERCATI, *Gleichzeilige Hymnen*, in *Byz. Zeitschr.* 18 (1909), S. 323-334.

(31) Der letzte Herausgeber verteidigt dessen Echtheit: J. GROSDIDIER DE MATONS, *Romanos le Mélode, Hymnes*, Bd. 5, Paris 1981 (SC 283), 536-540.

(32) A. PAPADOPOULOS-KERAMEUS, *Ῥωμανὸς καὶ Ἰωάννης Δαμασκηνός*, in *Byz. Zeitschr.* 14 (1905), 234-236, S. 235-236; MITSAKIS, S. 101, Anm. 4.

(33) A. PAPADOPOULOS-KERAMEUS, *Δύο βυζαντινὰ κάλανδα*, in *Λαογραφία* (1909), 564-567, S. 567 und MITSAKIS, *l.c.*

(34) CHRIST-PARANIKAS, *op. cit.* (Anm. 13), S. 50-51.

(35) CHRIST-PARANIKAS, *op. cit.*, S. 48-50. Vollständigerer Text in P. MATRANGA, *Anecdota graeca ex mss. bibliothecis Vaticana, Angelica...*, Rom 1850, Bd. 2, S. 683-688. Siehe dazu auch C. GALLAVOTTI, *Note su testi e scrittori di codici greci*, in *Riv. St. Biz. Neoell.* n.s. 24 (1987), 29-83, S. 70-71.

(36) Die drei Alphabete Ἄχραντε μῆτερ Χριστοῦ, τῶν ὀρθοδόξων τὸ κλέος, (σὲ μεγαλύνομεν), Ἄναρχος Θεὸς καταβέβηκεν und Ἀγκαλίζεται χερσὶν ὁ πρεσβύτερος Συμεὼν hat D. S. GASSISI ediert in *Gleichzeilige Hymnen*, *l.c.*, S. 345-353; das Alphabet Ἄρχοντες Ἑβραίων Φαρισαῖοι παράνομοι, ediert von P. MAAS, findet sich in demselben Aufsatz, S. 353-356; das alphabetische Gebet an die Muttergottes Ἀναμέλπω τὴν χάριν σου, δέσποινα wurde von D. N. ANASTASIJEWIC, *Alphabete*, in *Byz. Zeitschr.* 16 (1907), 479-501, S. 499-501 herausgegeben; cf. MITSAKIS, *op. cit.*, S. 101, Anm. 4.

(37) Hymnen 2, 4, 5, ed. MAAS; die drei von TRYPANIS edierten Hymnen; das Gebet des Romanos, ed. GROSDIDIER DE MATONS; das Gebet des Johannes von Damaskus, ed. PAPADOPOULOS-KERAMEUS; das Alphabet Ἀναμέλπω τὴν χάριν σου, δέσποινα, ed. ANASTASIJEWIC und die Verse 1 bis 48 und 95 bis 126 des Hymnus Ὡς ἐνώπιον, Κύριε, τοῦ φοβεροῦ, ed. MERCATI.

(38) Das Gebet 1, ed. MAAS und die Verse 127 bis 184 des Hymnus Ὡς ἐνώπιον, Κύριε, τοῦ φοβεροῦ, ed. MERCATI.

(39) Σήμερον ἡ κτίσις φωτίζεται, ed. PAPADOPOULOS-KERAMEUS, wie Anm. 33, und das Alphabet Ἄναρχος Θεὸς καταβέβηκεν ed. GASSISI.

zwei Halbzeilen aus 7 + 7 (40), 8 + 8 (41), 7 + 8 (42), und 6 + 8 (43) Silben oder alternierende Verse von 7 + 7 und 7 + 5 Silben (44). Drei der von Maas herausgegebenen gleichzeiligen Hymnen sind uns, wenn auch weniger vollständig, auf Papyrusblättern des 6. Jahrhunderts überliefert. Die Anfänge dieser Dichtung im griechischen Raum dürften damit wohl im 5. Jahrhundert zu suchen sein (45). Der gleichzeiligen Hymnik war jedoch keine lange Blüte beschieden; sie wurde seit dem 6. Jahrhundert zunehmend von Kontakion verdrängt, das für eine kompliziertere musikalische Gestaltung besser geeignet ist (46), ohne jedoch, wie die Beispiele aus späterer Zeit zeigen, völlig auszusterben.

In welchem Verhältnis zu diesen Formen der rhythmisch strukturierten religiösen Literatur in frühbyzantinischer Zeit stehen nun die metrischen Passagen der Epiphaniusvita? Der metrische Befund mit seinem Konstruktionsprinzip κατὰ στίχον weist deutliche Parallelen zur gleichzeiligen Hymnik auf. Die spezifische Form des Metrums als 10-Silber mit Binnenschluß nach der fünften Silbe und Paroxytonese

---

(40) Gebet 3, ed. Maas (mit proparoxytonem Zeilen- und Halbzeilenschluß), Ἀπὸ χειλέων ὕμνον, ed. Christ-Paranikas, wie Anm. 34 (mit paroxytonem Zeilen- und Halbzeilenschluß) und das Alphabet Ἀγκαλίζεται χερσίν, ed. Gassisi (mit oxytonem Zeilen- und Halbzeilenschluß).

(41) Gebet 6, ed. Maas (mit proparoxytonem Zeilen- und Halbzeilenschluß) und Ἆρα τίς γῆθεν ἀείρας, ed. Christ-Paranikas, wie Anm. 35 (mit paroxytonem Zeilen- und Halbzeilenschluß).

(42) Ἄχραντε μῆτερ Χριστοῦ, τῶν ὀρθοδόξων τὸ κλέος, ed. Gassisi, wie Anm. 36 (mit oxytonem Halbzeilen- und paroxytonem Zeilenschluß).

(43) Das Alphabet Ἄρχοντες Ἑβραίων Φαρισαῖοι παράνομοι, ed. Maas (mit paroxytonem Zeilen- und Halbzeilenschluß).

(44) Die Verse 49 bis 94 des Hymnus Ὡς ἐνώπιον, Κύριε, τοῦ φοβεροῦ, ed. Mercati (beide Verse mit proparoxytonem Zeilen- und Halbzeilenschluß).

(45) Meyer plädoyiert unter Hinweis auf zwei Gedichte des Gregor von Nazianz für eine Entstehungszeit dieser Dichtungsform gegen Ende des 4. Jahrhunderts, siehe *Anfang und Ursprung*, S. 48-51 und 141-152 (Edition). Deren Echtheit bezweifelt R. Keydell, *Die Unechtheit der Gregor von Nazianz zugeschriebenen* Exhortatio ad virgines, in *Byz. Zeitschr.* 43 (1950), 334-337.

(46) Zur Entwicklung der gleichzeiligen Hymnik und ihrer Blütezeit im 5. und 6. Jahrhundert siehe K. Mitsakis, *The Hymnography of the Greek Church in the Early Christian Centuries*, in *Jahrb. Österr. Byz.* 20 (1971), 31-49. Für den Zusammenhang mit der Entwicklung der byzantinischen Musik, siehe Mitsakis, *Ὑμνογραφία*, S. 101 und P. Maas, *Gleichzeilige Hymnen in der Liturgie der griechischen Kirche*, in *Studia Patristica. Papers Presented to the Second International Conference on Patristic Studies, Christ Church, Oxford*, 1955, hrsg. v. K. Aland und F. L. Cross, Berlin 1957, Bd. 2, 47-48.

vor Zeilen- und Halbzeilenende ist jedoch nirgends unter den oben angeführten Beispielen anzutreffen. Dem zehnsilbigen Vers begegneten wir nur in Langzeilen, und an Halbzeilen gleicher Länge lernten wir nur solche kennen, die aus 7 + 7 oder 8 + 8 Silben bestehen. Die Paroxytonese fand sich lediglich in drei Texten, und zwar solchen, deren Metrum aus zwei Halbzeilen besteht (47). Es wird sich im vorliegenden Fall also wohl um eine neue Variante der metrischen Gestaltung innerhalb der Dichtungsform der gleichzeiligen Hymnik handeln.

Ein schwerwiegender Vorbehalt spricht jedoch gegen die eindeutige Zuordnung unserer Passage zur gleichzeiligen Hymnik: Ihr hagiographischer Inhalt und ihre dialogische Form sind ganz untypisch für dieses Genre. Als dramatisches Gestaltungselement erfreute sich der Dialog allerdings bei den griechischen Homiletikern des 5. Jahrhunderts großer Beliebtheit (48). Die solcherart gestaltete dramatische Predigt diente zur anschaulichen Darstellung biblischer Ereignisse, insbesondere der Verkündigung Mariens, der Geburt Christi, der Leidensgeschichte und der Höllenfahrt Christi. Im Griechischen begegnen uns aber nur zwei Beispiele für einen im Metrum gehaltenen Dialog: Die Proklus zugeschriebene Homilie VI auf die Heilige Jungfrau enthält akrostichische metrische Dialoge zwischen Maria und Joseph und zwi-

---

(47) Ἀπὸ χειλέων ὕμνον (7 + 7), ed. CHRIST-PARANIKAS, wie Anm. 34, Ἆρα τίς γῆθεν ἀείρας (8 + 8), ed. CHRIST-PARANIKAS, wie Anm. 35, und das Alphabet Ἄρχοντες Ἑβραίων Φαρισαῖοι παράνομοι (6 + 8), ed. MAAS, wie Anm. 36.

(48) So besteht zum Beispiel die Homilie des Ps.-Eusebius von Alexandria, *In diabolum et orcum*, in *P.G.* 86/1, 383-406, aus einem Dialog zwischen Satan und Hades. Über diese Predigten als eine mögliche Vorstufe zum liturgischen Drama spekuliert G. LA PIANA, *The Byzantine Theater*, in *Speculum* 11 (1936), 171-211, S. 175-183 und im Detail in seinen *Le rappresentazioni sacre nella letteratura bizantina dalle origini al sec. IX*, Grottaferrata 1912. Diese Theorie ist umstritten, vgl. H.-G. BECK, *Geschichte der byzantinischen Volksliteratur*, München 1971, S. 112-113. Zur Bedeutung der dramatischen Homilien und ihrem engen Verhältnis zur liturgischen Dichtung siehe R. J. SCHORK, *Dramatic Dimension in Byzantine Hymns*, in *Studia Patristica VIII. Papers Presented to the Fourth International Conference on Patristic Studies Held at Christ Church, Oxford, 1963*, Part II, hrsg. v. F. L. CROSS, Berlin 1966 (TU 93). – In der syrischen Homiletik findet sich bisweilen ebenfalls die Aufnahme von Dialogpartien in die Kunstprosa. Siehe S. P. BROCK, *An Anonymous Syriac Homily on Abraham (Gen. 22)*, in *Orientalia Lovanensia Periodica* 12 (1981), 225-260.

schen Maria und dem Engel ([49]), und die Homilie des Patriarchen Germanos von Konstantinopel auf die Verkündigung besteht fast ausschließlich aus akrostichischen metrischen Dialogen zwischen Maria und dem Engel und zwischen Maria und Joseph ([50]). Eine genauere Entsprechung für unseren metrischen Dialog bietet die syrische Predigtform der dramatischen Memra. Hier finden wir nicht nur das silbenzählende, stichische Metrum, sondern auch die dialogische Darstellungsform ([51]). So enthält zum Beispiel die Memra des Ephraem auf die Sünderin verschiedene Dialogpartien ([52]). Man könnte versucht sein, dieser Parallele mit dem Hinweis auf den Schauplatz der hier besprochenen Episode am Hof des Sassanidenkönigs zusätzliches Gewicht zu verleihen, doch werden derartige Überlegungen zwangsläufig im Bereich der Spekulation bleiben müssen. Was ihre Themenwahl betrifft, so handeln alle der hier genannten Textformen, von der gleichzeiligen Hymnik über die griechische dramatische Homiletik bis hin zur syrischen Memra, ausschließlich von biblischen Ereignissen und Personen. Bei aller stilistischen Ähnlichkeit bietet die metrische Passage in der Epiphaniusvita also auch insofern ein Novum als sie ein hagiographisches Thema zum Inhalt hat.

Da der Autor der Epiphaniusvita wohl kaum mit solch auffälliger Konsistenz spontan ins Metrum verfällt ([53]), müssen wir uns fragen, aus was für einer Quelle er geschöpft haben könnte. Es muß

([49]) Edition bei F. Leroy, *L'homélétique de Proclos de Constantinople. Tradition manuscrite, inédits, études connexes*, Vatikanstadt 1967 (Studi e testi 247), S. 299-342. Leroys Datierung dieser Predigt ins 5. Jahrhundert als authentisches Werk des Proklus (S. 292) wird nicht geteilt von M. Aubineau, *Bilan d'une enquête sur les homélies de Proclus de Constantinople*, in *Rev. Ét. Grecques* 85 (1972), 589-592, der in ihr ein späteres Werk sieht. P. Maas diskutiert die Bedeutung dieser Predigt für die Entwicklungsgeschichte der byzantinischen Kirchendichtung in seinem Aufsatz *Das Kontakion*, in *Byz. Zeitschr.* 19 (1910), 285-306, S. 292-293 (wieder abgedruckt in seinen *Kleine Schriften*, hrsg. v. W. Buchwald, München 1973).

([50]) *P.G.* 98, 320-340. Ausführlicherer Text in G. La Piana, *Le rappresentazioni sacre*, S. 110-123.

([51]) Siehe die von Brock, *Syriac Dialogue Poems*, S. 33-34 und S. 40-52, und *Dramatic Dialogue Poems*, S. 136-142, zitierten Memre.

([52]) *Des heiligen Ephraem des Syrers Sermones II*, hrsg. v. E. Beck, Louvain 1970 (CSCO 311-312, Scr. Syri 134-135), Sermo IV.

([53]) Beispiele dieser Art aus dem späten 11./frühen 12. Jahrhundert nennt Follieri, *Per l'identificazione*, wie oben Anm. 2. Siehe auch oben S. 6 für die acht erzählenden metrischen Zeilen.

sich um einen Dialog über den Heiligen handeln, dessen metrische Form der gleichzeiligen Hymnik entspricht. Der Autor der *Vita* hat ihn dann mit einer Einleitung und einer abschließenden Szene sowie überleitenden Sätzen verschiedener Länge versehen, dabei aber die metrische Form des Dialogs unangetastet gelassen. Diese Quelle wollen wir als '*Dialogus metricus de rebus gestis Epiphanii*' bezeichnen. Es ist wahrscheinlich, daß er ursprünglich in responsorischer Form von mindestens zwei Sprechern oder Gruppen von Sprechern rezitiert wurde (54). Der genaue Umfang unseres Dialogs läßt sich leider genausowenig feststellen (55) wie seine Herkunft. Zeitlich muß er der Periode zwischen dem Tod des Heiligen im Jahre 403 und der Abfassung der *Vita* vor Ende des 6. Jahrhunderts zugeordnet werden. Seine Abfassungszeit fällt also in das 5. bis 6. Jahrhundert, eine Zeit, in der sich die oben diskutierten stilistischen Vorbilder und Parallelen großer Beliebtheit erfreuten.

Metrische Hagiographica sind in der frühbyzantinischen Zeit zwar ein seltenes, aber kein isoliertes Phänomen (56). Mir sind zwei weitere Beispiele für die Existenz solcher Schriften bekannt: (1) In seiner *Vita* des Spyridon, die im Jahre 655 erstmals verlesen wurde, weist Theodor von Paphos darauf hin, daß er eine "in Iamben verfaßte" metrische Vorlage benutzt hat (57). Weder die Abfassungszeit dieser Vorlage noch ihre genaue metrische Gestalt läßt sich heute noch rekonstruieren (58). (2) Wenn wir Photius' Bemerkung im Codex 168 seiner '*Bibliotheke*' Glauben schenken dürfen, hat Basilius von Seleukeia eine 'Narratio metrica' auf die heilige Thekla verfaßt: "Ἔστι δὲ Βασίλειος

(54) Die genauen Umstände des Vortrags der byzantinischen Predigten harren noch einer umfassenden Untersuchung. Vgl. dazu M. Cunningham, *Preaching and the Community*, in *Church and People in Byzantium. Society for the Promotion of Byzantine Studies, Twentieth Spring Symposium of Byzantine Studies, Manchester, 1986*, ed. R. Morris, Birmingham 1990.

(55) Theoretisch läßt sich nicht ausschließen, daß die "*Narratio metrica*" ihrerseits von irgendeiner Form von Prosaaufzeichnungen abhängt, doch ist diese Frage weder lösbar noch relevant für die vorliegende Fragestellung.

(56) Für die spätere byzantinische Literatur siehe die Werke von Follieri, wie Anm. 2.

(57) P. Van den Ven, *La légende de S. Spyridon évêque de Trimithonte*, Louvain 1953 (Bibliothèque du Muséon 33), S. 77, Z. 12-S. 78, Z. 11.

(58) Einen wenig ergiebigen Versuch dazu unternahm P. Maas, *Les restes de la vie en vers iambiques*, in Van den Ven, wie oben, S. 115*-120*.

οὗτος ὁ καὶ μέτροις ἐκτείνας τὰ τῆς πρωτομάρτυρος Θέκλης ἔργα καὶ ἆθλα καὶ νικητήρια" (59). Dieser Text ist aber heute verloren.

Auch wenn sie keinen Aufschluß über die konkrete Form oder Erzähltechnik der erwähnten metrischen Texte geben, so bezeugen diese Belegstellen doch, daß die Benutzung des Metrums im hagiographischen Schrifttum der frühbyzantinischen Zeit keinen Einzelfall darstellt. Die Einzigartigkeit der *Vita Epiphanii* liegt aber darin, daß sie allein ihre metrische Quelle bewahrt und uns somit wertvolle Einblicke in die Beziehung von religiöser Dichtung und Hagiographie gewährt.

Claudia Rapp

APPENDIX

Es folgt eine kritische Edition der hier diskutierten metrischen Passagen der *Vita Epiphanii*. Den verbindenden Prosatext habe ich aus Gründen der Platzersparnis in kleinerem Druck und ohne kritischen Apparat wiedergegeben. Weitere Angaben zur Editionsgeschichte entnehme man Anmerkung 5. Die Silbenzahl der Halb-und Ganzzeilen und die Schlußakzente der Halbverse (o = oxyton, p = paroxyton, pp = proparoxyton) sind am rechten Rand aufgeführt.

Die verwendeten Manuskripte (60) sind:

A Athen, Nationalbibliothek, ms. 282, 16. Jahrhundert, ff. 429v-434v

(59) Photius, *Bibliotheke*, cod. 168, ed. R. Henry, Bd. 2, Paris 1960, S. 161, Z. 41-43. G. Dagron konstatiert in der Einleitung zu seinen *Vie et miracles de Sainte Thècle*, Brüssel 1978 (Subsidia hagiographica 62), S. 14 nur den Verlust dieses Werkes. W. T. Treadgold, *The Nature of the 'Bibliotheca' of Photius*, Washington, D.C. 1980, S. 74 warnt vor dem sowohl inhaltlich wie überlieferungsgeschichtlich problematischen Charakter dieser Textstelle.

(60) Aus technischen Gründen nicht berücksichtigt werden konnten die Manuskripte der *Vita Epiphanii* in Moskau, Synodalbibliothek, ms. 41 (Vladimir 385), 10. bis 11. Jahrhundert, ff. 1-39 (?) [enthält nur Teil I und Teil II] und in Rom, Bibliotheca Apostolica Vaticana, ms. *Vat. gr.* 2011, 11. Jahrhundert, ff. 211v-251r [Teile I bis IV].

Ba Athos, Batopedi, ms. gr. 84, spätes 9. Jahrhundert bis 11. Jahrhundert, ff. 52v-55r
F Florenz, Bibliotheca Laurentiana, ms. Plut. XI.9, datiert aus dem Jahre 1021, ff. 65r-66v
J Jerusalem, Patriarchalbibliothek, ms. Sabait. 259, datiert aus dem Jahre 1089/90, ff. 102v-106r
V1 Rom, Bibliotheca Apostolica Vaticana, ms. Vat. gr. 819, 11. oder 12. Jahrhundert, ff. 7r-11r
V2 Rom, Bibliotheca Apostolica Vaticana, ms. Vat. gr. 2033, 10. oder 11. Jahrhundert, ff. 154v-159r
V3 Rom, Bibliotheca Apostolica Vaticana, ms. Palat. gr. 27, 10. oder 11. Jahrhundert, ff. 115v-118r.

Die Handschriftenüberlieferung zeigt eine Hauptspaltung zwischen den Manuskripten **V1, V2, V3, A** und **Ba** einerseits (**α**) und **J** und **F** andererseits (**β**). Zwischen **Ba** und **V1, V2, V3, A** liegt eine Nebenspaltung (**γ**) vor. Die drei Vaticani gehen auf eine gemeinsame Vorlage (**ε**) zurück. Der Atheniensis zeigt Spuren von Kontamination mit der Vorlage von **J** (**δ**).

α Angenommene gemeinsame Vorlage von **V1, V2, V3, A** und **Ba**
β Angenommene gemeinsame Vorlage von **J** und **F**
γ Angenommene gemeinsame Vorlage von **V1, V2, V3,** und **A**
δ Angenommene gemeinsame Vorlage von **A** und **J**
ε Angenommene gemeinsame Vorlage von **V1, V2,** und **V3**
NB: Übereinstimmung zwischen **A, J** und **F** ist als **β δ** notiert.

< > supplenda
] lectio codicum quam emendavi

VITA EPIPHANII
Kapitel 22-29 (entspricht *P.G.* 41, col. 37A-45C)

Ἐξελθόντων δὲ ἡμῶν ἀπὸ τοῦ μοναστηρίου, ἐπορευόμεθα τὴν ὁδὸν ἡμῶν. ὡς δὲ ἀπὸ σημείων δύο τοῦ μοναστηρίου ἀπήντησεν ἡμῖν νεανίσκος τις ἔχων ἀρχοντικὸν δαίμονα καὶ κατατεμνόμενος ἐν τῇ ἐρήμῳ ὑπ' αὐτοῦ. τοῦτον ἰδὼν Ἐπιφάνιος γυμνὸν καὶ ἀτάκτῳ δρόμῳ ἁλισκόμενον ὑπὸ τοῦ ἀκαθάρτου πνεύματος, ἔκραξεν μεγάλῃ τῇ φωνῇ· «Παραγγέλλω σοι ἐν ὀνόματι τοῦ ἐσταυρωμένου Ἰησοῦ Χριστοῦ ἐξελθεῖν ἀπὸ τοῦ πλάσματος τοῦ Θεοῦ.» εὐθέως δὲ τὸ ἀκάθαρτον πνεῦμα ἐσπάραξεν τὸν νεανίσκον καὶ ἔρριψεν αὐτὸν ἐπὶ τὴν γῆν καὶ ἐξῆλθεν ἀπ' αὐτοῦ. ὁ δὲ ἀκάθαρτος δαίμων ἔκραξεν μεγάλῃ τῇ φωνῇ· «Ὦ Ἐπιφάνιε, διώκεις με ἀπὸ τοῦ τόπου μου διὰ κβ' ἐτῶν. ἐγὼ πορεύσομαι πρὸς τὸν βασιλέα τῶν Περσῶν καὶ κινήσω αὐτὸν κατὰ σοῦ· καὶ ποιήσω σε μετὰ θλίψεως πολλῆς παραστῆναι κατὰ πρόσωπον αὐτοῦ.» ὁ δὲ νεανίας ἦλθεν σωφρονῶν καὶ ἔπεσεν εἰς τοὺς πόδας Ἐπι-

φανίου. ὁ δὲ Ἐπιφάνιος ἤγειρεν αὐτὸν λέγων· «Ἀνάστα, τέκνον, καὶ ἄπελθε ἐν τῷ οἴκῳ σου ἐν εἰρήνῃ.» καὶ εὐθέως ἀνέστη. ὁ δὲ δαίμων ὁ ἀκάθαρτος ἐπορεύθη ἐν Περσίδι καὶ ἐκολλήθη τῇ θυγατρὶ τοῦ βασιλέως. καὶ τῇ τιμωρίᾳ ᾗ ὤλεσκεν τὸν νεανίσκον ὁμοίως καὶ ταύτην ἐτιμώρει καὶ ἔκραξεν λέγων· «Ἐὰν μὴ Ἐπιφάνιος ἔλθῃ ἐνταῦθα, ὁ ἀποστείλας με πρὸς τὴν σὴν θυγατέρα, οὐκ ἐξέρχομαι ἀπ' αὐτῆς.» καὶ πάλιν ἔλεγεν ὁ δαίμων·

«Ἐπιφάνιε (61) τὸ γένος τῶν Φοινίκων	5+7	(12)	pp+p
ἐλθὲ ἐνθάδε (62) ὅπως ἐξέλθω	5+5	(10)	p+p
ἀπὸ (63) τῆς θυγατρὸς τοῦ βασιλέως.»	6+5	(11)	o+p

ὁ δὲ βασιλεὺς ἀκούσας ἀπὸ τοῦ δαίμονος περὶ τῆς Φοινίκης, ἀπέστειλεν πλῆθος ἀνθρώπων εὐδιαλέκτων πρὸς ἀναζήτησιν Ἐπιφανίου. καὶ δὴ ἀναζητήσαντες ἅπασαν τὴν χώραν τῶν Φοινίκων οὐχ εὗρον, ἀλλ' ἀνεχώρουν ἄπρακτοι πρὸς τὸν βασιλέα. τίνες δὲ ἐξ αὐτῶν καὶ κακῶς ὑπέμειναν ὑπὸ τῶν Ῥωμαίων ὡς κατάσκοποι, καὶ τὴν γῆν ἅπασαν τῶν Φοινίκων ἐπὶ πονηρίᾳ θέλοντες κατανοῆσαι. πορευθέντες δὲ οἱ διαπεμφθέντες ἀνήγγειλαν τῷ βασιλεῖ ὅτι οὐχ εὗρον τὸν Ἐπιφάνιον. ὁ δὲ δαίμων ἔκραξεν μεγάλῃ τῇ φωνῇ: «Ἐν τῷ τόπῳ τῷ ἐπικαλουμένῳ Σπανυδρίῳ ἐκεῖ ἐστι κατοικῶν.» πάλιν οὖν ὁ βασιλεὺς προσκαλεσάμενος λ' ἄνδρας εἶπεν πρὸς αὐτούς· «Ἀποδύσασθε τὸ σχῆμα τὸ Περσικὸν καὶ λάβετε σχῆμα τῶν Ῥωμαίων· καὶ πορευθέντες ἐν τῇ Φοινίκῃ καὶ ἀναζητήσαντες τὸν τόπον τὸν ἐπικαλούμενον Σπανύδριον ἀγάγετέ μοι Ἐπιφάνιον τὸν οἰκήτορα τοῦ τόπου.» ἐξῆλθον δὲ οἱ λ' ἄνδρες οἱ ἀπεσταλμένοι ὑπὸ τοῦ βασιλέως, ἀλλάξαντες τὰς ἑαυτῶν στολάς, καὶ παρεγένοντο ἐπὶ τῆς Φοινίκης· καὶ πολλὰ ἀναζητήσαντες διηρμηνεύθη αὐτοῖς ὁ τόπος καὶ ὁ Ἐπιφάνιος.

αὐτοὶ δὲ ἐπέστησαν τῷ τόπῳ νυκτός. ἦν δὲ Ἐπιφάνιος τὰς νυκτερινὰς εὐχὰς ἀναπέμπων τῷ Θεῷ. ὡς δὲ ἐπέστησαν τῃ θύρᾳ τοῦ κελλίου καὶ ἔκρουσαν, Ἐπιφάνιος οὐδὲν ὅλως ἐθροήθη τῷ λογισμῷ, ἀλλ' αὐτὸς τὸ ἔργον τοῦ Θεοῦ ἐπετέλει. αὐτοὶ δὲ θυμοῦ πλησθέντες ἐβουλεύσαντο κλᾶσαι τὴν θύραν τοῦ κελλίου. εἷς δέ τις ἐξ αὐτῶν τὴν μάχαιραν ἑλκύσας καὶ εἰς τὸ κατόχιον τῆς θύρας ταύτην ἐπεκτείνας, ἔμεινεν ἡ χεὶρ αὐτοῦ ἀκίνητος. τῶν δὲ ἄλλων ἁπάντων ἐμφόβων γενομένων ἀνεχώρουν ἀπὸ διαστήματος τοῦ κελλίου. Ἐπιφάνιος δὲ τὴν ἅπασαν ἀκολουθίαν τῆς πνευματικῆς λατρείας ἐκτελέσας, ἤνοιξε τὴν θύραν τῆς κέλλης. ἰδὼν δὲ αὐτὸν ὁ τὴν χεῖρα ἔχων ξηρανθεῖσαν ἔπεσεν ἐπὶ πρόσωπον ἐπὶ τὴν γῆν λέγων· «Ἐλέησόν με, μύστα, θεραπευτὰ τῶν ἀθανάτων.» ὁ δὲ Ἐπιφάνιος φησίν· «Τί αἰτεῖς παρὰ ἀνθρώπου ἁμαρτωλοῦ;» ὁ δὲ εἶπεν· «Ὑγιὴς ἦλθον ἐν τῷ τόπῳ τούτῳ καὶ ἰδού, ἀπεξηράνθη ἡ χείρ μου.» ὁ δὲ Ἐπιφάνιος εἶπεν· «Ὑγιὴς ἦλθες, ὑγιὴς γενοῦ.» καὶ ἀψάμενος αὐτοῦ, ἀποκαθεστάθη ἡ χεὶρ αὐτοῦ ὡς ἡ ἄλλη. ὡς οὖν εἶδον οἱ ἄλλοι τὸ γεγονὸς σημεῖον, ἔρχονται πάντες καὶ προσπεσόντες Ἐπιφανίῳ ὡμολόγουν τὴν αἰτίαν δι' ἣν πάρεισι πρὸς αὐτόν.

ὁ δὲ ἀκούσας τοὺς λόγους τῶν ἀνθρώπων, ἔγνω ὅτι τὸ πνεῦμα τὸ διωχθὲν ὑπ' αὐτοῦ ἀπὸ τοῦ νεανίσκου, τοῦτο πορευθὲν ἐπέθλιβεν τὴν παῖδα. εἶπεν δὲ Ἐπιφά-

---

(61) ἐπιφάνιος J.
(62) ἐλθὲ ἐνθάδε: ἔλθῃ ἐνταῦθα J.
(63) om. J.

νιος πρός με· «Ἀνάστα, τέκνον, ἀκολουθήσωμεν τοῖς ἀνθρώποις.» οἱ δὲ πρὸς αὐτὸν «Οὐκ ἀπεστάλημεν,» φησίν, «πάτερ, εἰ μὴ πρὸς σὲ ὑπὸ τοῦ βασιλέως, ᾧ καὶ ζῷον περισσὸν ἐπιφερόμεθα ὅπως ἐπικαθίσῃς.» τοῦ δὲ λέγοντος «Τοῖς ποσὶν ὀξέως τρέχω, μόνον τὸν ἐμὸν μαθητὴν οὐκ ἂν ἐάσω ὧδε,» αὐτοὶ πάλιν ἔλεγον μετὰ φόβου μεγάλου· «Ἄπεισιν αἱ κάμηλοι ἀπὸ τῶν ἀμφοτέρων· μόνον εὐμενῶς ἀκολούθησον.» εἷς δέ τις, νεανίσκος χαρίεις, ἔπεσεν ἐπὶ πρόσωπον καὶ προσεκύνησεν αὐτὸν λέγων· «Συγχώρησόν μοι, πάτερ.» τότε Ἐπιφάνιος εὐμενεῖ τῷ προσώπῳ εἶπεν πρὸς αὐτόν· «Ἀνάστα. ὁ Θεὸς εὐλογήσει σε, τέκνον.» τότε ὁ νεανίσκος ἐν πολλῇ καταστάσει ταῖς δυσὶ παλάμαις ἐπιλαβόμενος Ἐπιφανίου ἐπέθηκεν αὐτὸν ἐπὶ δρομοκαμήλῳ. ἐλθὼν δὲ πρός με ἐποίησεν ὁμοίως καὶ ἐμοί. καὶ αὐτὸς ἐβάδιζεν πρῶτος τῶν δρομοκαμήλων.

ὁδευσάντων δὲ ἡμῶν μονὰς λε΄, ἐφθάσαμεν ἐπὶ τὴν βασιλίδα· καὶ ἐμείναμεν ἐν τόπῳ καλουμένῳ φρουρίῳ (64) τρεῖς δὲ ἀπ᾽ αὐτῶν εἰσελθόντες ἀνήγγειλαν τῷ βασιλεῖ. καὶ δὴ κελεύσαντος τοῦ βασιλέως εἰσέρχεσθαι πρὸς αὐτὸν τὸν Ἐπιφάνιον, εἰσῄει ἐν πολλῇ καταστάσει ὡς μὴ συντυχεῖν ἔχων ἑνὶ τῶν βασιλέων. τότε ἐγὼ ὀπίσω τούτου βαίνων, φόβος καὶ τρόμος ἔπεσεν ἐπ᾽ ἐμέ. ἰδὼν γὰρ ὄχλους ἐφεστῶτας αὐτῷ πλείστους, ἐδονούμην τῷ λογισμῷ μου. τοῦ δὲ Ἐπιφανίου ἐγγίσαντος πρὸς τὸν βασιλέα, εὐθέως ἐξανέστη ὁ βασιλεὺς ἀπὸ τοῦ θρόνου. εἶπεν δὲ Ἐπιφάνιος πρὸς τὸν βασιλέα·

	«Κάθισον, τέκνον, ἐπὶ τοῦ θρόνου (65)	5+5	(10)	p+p
5	καὶ (66) μὴ δίσταζε (67) ἐπὶ τῷ σῷ πένθει.	5+6	(11)	pp+p
	ἔχω γὰρ Θεὸν τὸν βοηθοῦντα,	5+5	(10)	o+p
	ἐλατήριον τοῦ διαβόλου (68)	5+5	(10)	pp+p
	μόνον πίστευε τῷ φιλανθρώπῳ (69),	5+5	(10)	pp+p
	καὶ (70) ὄψῃ ταχέως Θεοῦ τὴν χάριν.	6+5	(11)	p+p
10	μὴ (71) ἀστόχει (72) τῶν λαλουμένων	4+5	(9)	p+p
	καὶ ὄψῃ (73) τὴν παῖδα ὑγιῆ (74) ἐν τῷ μέσῳ (75)	6+7	(13)	p+p

---

(64) φρουρίῳ scripsi: οὐρίω codd.
(65) ἐπὶ τοῦ θρόνου: ἐπὶ σῷ θρόνῳ F.
(66) καὶ add. δ.
(67) μὴ δίσταζε: μιμεδείσταζε J.
(68) ἐλατήριον τοῦ διαβόλου Ba F: ὀλετήριον τοῦ διαβόλου J: ἐλατῆρα τοῦ δαίμονος A: om. ε.
(69) θεῷ add. α J.
(70) καὶ ὄψῃ ταχέως Θεοῦ τὴν χάριν ε: καὶ ὄψει ταχέως τοῦ θεοῦ τὴν χάριν Ba A: καὶ ὄψι ταχῆον τὴν αὐτοῦ χάριν J: om. F.
(71) μὴ ἀστόχει... θυγατέρα om. J.
(72) ἀστόχῃ Ba A.
(73) ὄψει V2 Ba A.
(74) ὑγιά V1.
(75) ἐν τῷ μέσῳ om. F.

	ὁ γὰρ κάκιστος δαίμων (76) διωχθεὶς ἀπὸ τόπου (77)	7+7	(14)	p+p
	ἦλθεν προθύμως (78) ἐπὶ σὴν (79) θυγατέρα.	5+7	(12)	p+p
	ἐὰν (80) πιστεύσῃς (81) τῷ ἐσταυρωμένῳ (82),	5+6	(11)	p+p
15	τοῦτον διώκει ἀπὸ τῆς θυγατρός σου.	5+7	(12)	p+p
	φωτίζου (83), τέκνον, τῇ σῇ καρδίᾳ (84)	5+5	(12)	p+p
	καὶ βλέπε (85) τοῦτον ἐλαυνόμενον.	5+5	(10)	p+pp
	ἄγαγε ταύτην (86) ἡμῖν ἐν μέσῳ (87)	5+5	(10)	p+p
	καὶ ὄψῃ (88) τὴν χάριν (89) τοῦ φιλανθρώπου (90).»	6+5	(11)	p+p

ἐλθούσης δὲ τῆς θυγατρὸς τοῦ βασιλέως ἐν τῷ μέσῳ, εἶπεν Ἐπιφάνιος τῷ θυγατρίῳ·

20	«Γίνου (91) σωφρονοῦσα (92) ⟨ὦ ἐμὸν τέκνον⟩ (93)	6+5	(11)	p+p
	καὶ προσκύνησον τὸν σὸν πατέρα·	5+6	(11)	pp+p
	λύκος γὰρ ἔτι οὐ (94) κυριεύσει (95) σου (96).»	5+6	(11)	p+pp

---

(76) ὁ γὰρ κάκιστος δαίμων **F**: κάκιστος γὰρ δαίμων **ε**: ὅτι κάκιστος δαίμων **A**: ὅτι κάκιστος ὁ δαίμων **Ba**.

(77) τοῦ αὐτοῦ τόπου **ε**.

(78) om. **ε**.

(79) τὴν **A**.

(80) οὖν add. **J**.

(81) πιστεύεις **F**.

(82) θεῷ **ε**.

(83) φωτίζου... καρδίᾳ: φοβοῦ τὸν ἐσταυρωμένον **ε**: φωτίζου... ἐλαυνόμενον om. **J**.

(84) τῇ σῇ καρδίᾳ **A**: τὴν σὴν καρδίαν **Ba F**.

(85) βλέπεις **ε**.

(86) αὐτὴν **J**.

(87) ἡμῖν ἐν μέσῳ **ε Ba**: ἡμῖν εἰς μέσω **A**: ἐν μέσω ἡμῶν **β**.

(88) ὄψει **V2 A Ba**.

(89) τὴν χάριν **ε δ**: χάριν **Ba F**.

(90) θεοῦ add. **ε Ba J**.

(91) γίνου **α**: γενοῦ **β**.

(92) φρονοῦσα **F**.

(93) ⟨ὦ ἐμὸν τέκνον⟩ supplevi metri causa.

(94) ἔτι οὐ **A F**: οὐκέτι **Ba J**: ἔτι οὐ μὴ **ε**.

(95) κυριεύσῃ **ε**.

(96) σοι **J**.

ῦτα εἰπὼν Ἐπιφάνιος καὶ ἐπιλαβόμενος τῆς χειρὸς τοῦ θυγατρίου καὶ σφρα-
αὐτὴν τρίτον, εἶπεν πρὸς τὸ πνεῦμα τὸ θλῖβον αὐτήν·

ιμες κακῶς ἐπὶ τὴν παῖδα ταύτην (97).	5+7	(12)	o+p
ἀπ' αὐτῆς ἐν ἀοικήτοις τόποις.»	5+7	(12)	o+p

ῦτα εἰπὼν Ἐπιφάνιος πρὸς τὸν δαίμονα, εὐθέως ἐξῆλθεν ἀπὸ τῆς θυγατρὸς
ισιλέως. ἰδὼν δὲ Ἐπιφάνιος ἐν ἐκστάσει πολλῇ τὸν βασιλέα, εἶπεν πρὸς
μειδιῶν τῷ προσώπῳ·

ιε (98), βασιλεῦ, ἐπὶ (99) σῷ θυγατρίῳ.	5+7	(12)	o+p
ν (100) ὁ (101) λύκος εἰς ἀοικήτους τόπους.»	6+7	(13)	p+p

ιὸς δὲ τὴν κόρην εἶπεν·

εύου, θύγατερ, ἐν (102) σῷ ταμιείῳ	6+6	(12)	pp+p
03) ἔσω χαίρουσα μετὰ (104) μητρὸς			
στης.	6+7	(13)	πp+π
;χε (105) λοιπὸν τῷ σώματί σου (106)	5+5	(10)	o+p
ὐκέτι ἐγγίσει πρός σε κακοῦργος.»	7+5	(12)	p+p

ῦτα δὲ ἀκούσασα ἡ θυγάτηρ τοῦ βασιλέως παρὰ Ἐπιφανίου, ἐπορεύθη ἐν τῷ
ῳ ἔνθα ἡ μήτηρ αὐτῆς κατέμενεν. τότε δὴ ὁ βασιλεὺς ἔκλινεν αὐχένα Ἐπι-
. ἰδόντες δὲ οἱ πάντες τὸν βασιλέα, κλίνουσι καὶ αὐτοὶ ἐπὶ τὴν γῆν λέγον-
7) πρὸς Ἐπιφάνιον·

ιτος πλείστης (108) κεκοσμημένε,	5+5	(10)	p+p
προθύμως (109) πρὸς (110) βασιλέα,	5+5	(10)	p+p

---

7) ἐπὶ τὴν παῖδα ταύτην J: ἐπὶ τὴν (om. Ba) θυγατέρα τοῦ βασιλέως α F.
8) χαῖρε ε F: χαίροις δ Ba.
9) τῷ add. α J.
00) ἔφυγεν... τόπους: ὁ γὰρ λύκος ἔφυγεν εἰς ἀοικήτους τόπους J.
01) om. Ba A.
02) τῷ add. ε Ba J.
03) καὶ ἔσω... καλλίστης om. ε.
04) μετὰ μητρὸς καλλίστης A Ba F: μετὰ τῆς μητρός σου τῆς καλλίστης

05) πρόσεχε... κακοῦργος om. J.
06) τῷ σώματί σου ε F: σώματι σῷ A Ba.
07) λέγοντες... διῶξαι om. J.
08) πλείστης ε: πλησθείς A Ba: θεοῦ F.
09) μένε προθύμως ε: βαῖνε προθύμως A: πρόθυμος γίνου F: προθύμως

10) τὸν add. ε.

	γίνου (111) πατὴρ τοῦ κράτους αὐτοῦ	4+5	(9)	o+o
	καὶ ἔσῃ μεθ' ἡμῶν ἀδιαλείπτως.	6+5	(11)	o+p
35	ἔσκυλεν δαίμων τὴν βασιλίδα,	5+5	(10)	p+p
	ἦλθες ἐνταῦθα τοῦτον διῶξαι (112).»	5+5	(10)	p+p
	εἷς δέ τις (113) αὐτῶν, μάγος τῶν πρώτων,	5+5	(10)	o+p
	ἔλεγεν αὐτῷ μετ' εὐμενείας·	5+5	(10)	o+p
	«Ὦ μάκαρ (114) Ἐπιφάνιε, μάγε πεποθημένε (115),	8+7	(15)	pp+p
40	ἦλθες (116) ἐνταῦθα τοῦ κατορθῶσαι (117).	5+5	(10)	p+p
	μένε (118) ἐνθάδε, δίδασκε ἡμᾶς,	5+5	(10)	p+o
	πάντες (119) οἱ μάγοι ὑπακούσονταί σου (120).»	5+6	(11)	p+p

ἀκούσας δὲ ταῦτα Ἐπιφάνιος εἶπεν πρὸς τὸν μάγον τὸν ἀνόητον·

	«Ὦ μάγε, ἐχθρὲ τῆς ἀληθείας,	5+5	(10)	o+p
	μάθε (121) μὴ λαλεῖν ἀτάκτους λόγους.	5+5	(10)	o+p
45	λάβε κατόχιον ἐπὶ σῷ στόματι (122)	6+5	(11)	pp+pp
	καὶ ἔσῃ μὴ λαλῶν ἀδιαλείπτως.	6+5	(11)	o+p
	μὴ γὰρ (123) ὑπονόει δοῦλον (124) τοῦ Θεοῦ (125)	6+5	(11)	p+o
	μάγον ὑπάρχειν τῆς ἀδικίας.»	5+5	(10)	p+p

ταῦτα δὲ εἰπὼν Ἐπιφάνιος, εὐθέως ἔμεινεν ὁ μάγος ἄλαλος, ἀκίνητος ἐπὶ τῷ τόπῳ. ταῦτα δὲ ἰδὼν ὁ βασιλεὺς καὶ τὸ στῖφος αὐτοῦ τὸ περιεστὸς φόβῳ ἅπαντες συνεχόμενοι ἔπεσον ἐπὶ τὴν γῆν. ἰδὼν δὲ Ἐπιφάνιος τούτους πεσόντας ἐκτείνας τὴν χεῖρα πρὸς τὸν βασιλέα ἔλεγεν αὐτῷ μετ' εὐμενείας·

---

(111) om. **F**.
(112) διῶξαι **A Ba F**: ἐδίωξας **ε**.
(113) ἐξ add. **β δ**.
(114) μακάριε **V3 Ba J**.
(115) πεποθημένε **γ F**: πεποθημέναι **J**: ποθημένε **Ba**.
(116) μὲν add. **J**.
(117) ἡμῶν διδασκαλείαν add. **J**.
(118) μένε ἐνθάδε δίδασκε ἡμᾶς **α**: δίδασκε πάντας **F**: καὶ διδάξαι ἡμᾶς **J**.
(119) δὲ add. **A**: γὰρ add. **J**.
(120) ὑπακούσονταί σου: ὑπακούουσίν σοι **J**.
(121) μάθε... λόγους om. **J**.
(122) ἐπὶ σῷ στόματι **V1 V3 Ba J**: ἐπὶ τῷ στόματι **A**: ἐν σῶ στόματι **V2**: ἐν τῶ στόματί σου **F**.
(123) οὖν **J**.
(124) δοῦλον... τῆς ἀδικίας: μαγεύην δοῦλον θεοῦ τὰ τῆς ἀδικίας **J**.
(125) δοῦλον τοῦ Θεοῦ **α**: θεοῦ δοῦλον **F**.

ιστα (126), γίνου (127) ἐν καταστάσει	5+5	(10)	p+p
ιση (128) ὑγιὴς ἐν σῷ (129) ταμιείῳ.»	6+6	(12)	o+p

ιῦτα δὲ εἰπὼν Ἐπιφάνιος, ἀνέστησαν ἅπαντες ἐπὶ τοὺς πόδας. εἶπεν δὲ Ἐπι-
; τῷ μαγουσαίῳ·

ιε τί βλέπεις καὶ τί (130) ἀκούεις,	5+5	(10)	p+p
ιη προσέχων τῇ ἀληθείᾳ.	6+5	(11)	p+p
ιι πρόσεχε (131) ὡς μαγουσαίῳ (132),	5+5	(10)	pp+p
ις γάρ εἰμι τοῦ ἐσταυρωμένου.	5+6	(11)	pp+p
(133) καὶ ἄκουε ὡς εἰς (134) τὸ πρῶτον,	6+5	(11)	pp+p
(135) δὲ (136) φίλος τῆς ἀληθείας (137).»	5+5	(10)	p+p
38) ὁ μάγος ἀπελογεῖτο	5+5	(10)	p+p
θαι (139) λέγων πρὸς Ἐπιφάνιον.	5+6	(11)	p+pp

ιτε ὁ βασιλεὺς ἐκέλευσεν ἐνεχθῆναι χρυσὸν καὶ ἄργυρον καὶ μαργαρίτας καὶ
τιμίους κατὰ πρόσωπον πάντων καὶ τεθῆναι παρὰ τοὺς πόδας Ἐπιφανίου,
πρὸς αὐτόν·

βανε (140) ταῦτα, ὦ (141) πάτερ ἡμῶν (142),	5+5	(10)	p+o
χε με ἤδη (143) κατὰ ψυχήν σου.»	6+6	(12)	p+p

πεν δὲ Ἐπιφάνιος πρὸς τὸν βασιλέα·

---

26) Ἀνάστα, γίνου... προσέχων τῇ ἀληθείᾳ om. J.
27) γίνου F: γενοῦ α.
28) ἔσῃ α: ἔσω F.
29) σῷ Ba F: τῷ A: τῷ σῷ ε.
30) τί V1 V2 A Ba: om. V3 F .
31) προσέχετε Ba.
32) μαγουσαι F: ἀλλὰ βλέπε τί βλέπεις καὶ ἔσι προσέχον τὶ ἀλιθεία add.

33) λάλει καὶ ἄκουε... τὸ πρῶτον om. J.
34) εἰς Ba: ἧς γ: om. F.
35) γενοῦ J.
36) om. V2 V3 Ba.
37) ὦ βασιλεῦ add. J.
38) τότε ὁ μάγος... πρὸς Ἐπιφάνιον: τότε ὁ μάγος ἔλεγεν πρὸς ἐπιφάνιον·
ιν, πάτερ, δοῦλε τοῦ θεοῦ. J.
39) ἐσφάλθαι ε Ba: ἐσφάλθε F.
40) λάμβανε β: λάβε α.
41) om. J.
42) om. ε.
43) ἔχε με ἤδη A: ἔχε με ἴδι J: ἔχεμαι ἤδη Ba: ἔχε δή με F: ἔχε με ε.

	«Ἡμεῖς [144] ἁπάντων [145] καταφρονοῦμεν,	5+5	(10)	p+p
	ὅπως κρατῶμεν [146] τῆς ἀληθείας.	5+5	(10)	p+p
	μή μοι κόπους πάρεχε ἐν τούτοις ὅλοις [147],	7+5	(12)	pp+p
	ἐμὲ γὰρ [148] Χριστὸς ἐδίδαξεν μὴ χρήζειν			
	τούτων [149].	9+5	(14)	pp+p
65	λάβε [150] σὺ ταῦτα, θάψον ἐν σῷ ταμιείῳ	5+8	(13)	p+p
	καὶ ἔσται σοι [151] νεκρὰ ἀδιαλείπτως.	6+5	(11)	o+p
	μόνον προσέχεις καὶ περισπᾶσαι,	5+5	(10)	p+p
	μὴ δυνάμενος ὠφεληθῆναι.	5+5	(10)	pp+p
	ἔχεις κακίαν ἐν λογισμῷ σου,	5+5	(10)	p+p
70	ψυχὰς ἀπόλλων διὰ τοῦ χρυσίου [152]	5+6	(11)	p+p
	τοῦ δοθέντος σοι ὑπὸ Κυρίου,	5+5	(10)	pp+p
	ἵνα παρέχῃς τοῖς δεομένοις.	5+5	(10)	p+p
	γίνου δίκαιος παρὰ [153] Θεῷ [154] τῶν ὅλων,	5+7	(12)	pp+p
	μήποτε κριθῇς [155] ἐν καταδίκῃ	5+5	(10)	o+p
75	καὶ ἔσῃ φρουρούμενος ἐν ἐξωτέρῳ σκότει	7+7	(14)	pp+p
	καὶ τότε μνησθῇς [156] τῶν ἐμῶν λόγων.	5+5	(10)	o+p
	ἀλλ᾽ [157] ἄρτι δέξαι τοὺς ἐμοὺς λόγους	5+5	(10)	p+p
	καὶ τότε ἔσῃ εὐφραινόμενος.	5+5	(10)	p+p
	μὴ χρείαν ἔχε τοῦ κόσμου τούτου	5+5	(10)	p+p
80	καὶ [158] πᾶς ὁ κόσμος ὑποταγήσεταί σοι.	5+7	(12)	p+p
	μὴ [159] πρόσεχε μάγοις ἀκαταστάτοις,	6+5	(11)	p+p
	ἀπατῶσίν σε νόμῳ σκοτώδει.	5+5	(10)	p+p

(144) Ἡμεῖς... ἀληθείας: εἰμὶς, βασιλεύ, πάντων κρατοῦμεν τῆς ἀληθείας τῶν τοιούτων καταφρονόντες δωρεῶν **J**.

(145) τούτων add. **A**.

(146) κρατῶμεν **A**: κρατοῦμεν **ε Ba F**.

(147) ἐν τούτοις ὅλοις **A Ba**: ἐν τούτοις πᾶσιν **J**: ἐν τούτοις **ε**: ἐν τοῖς λοιποῖς **F**.

(148) ὁ add. **V1 V2**.

(149) ἁπάντων add. **J**.

(150) λάβε σὺ... τοῖς δεομένοις om. **J**.

(151) om. **α**.

(152) χρυσίου **V1 V3 A Ba**: χρυσοῦ **V2 F**.

(153) τῷ add. **ε J**.

(154) θεοῦ **Ba**.

(155) κατακριθῆσι **J**.

(156) μνησθῇς **β**: μνησθεὶς **Ba**: μνησθήσῃ **γ**.

(157) ἀλλ᾽ ἄρτι... εὐφραινόμενος om. **J**.

(158) om. **J**.

(159) καὶ **V3**: μὴ... σκοτώδει om. **J**.

ἔφθασεν ἡ (160) τοῦ ἀρίστου,	5+5	(10)	pp+p
:(161) προθύμως ἐπὶ τραπέζης.	5+5	(10)	p+p
οὺς γὰρ λόγους ἐγκατασπείρω (162),	5+5	(10)	p+p
ὺ μετέχεις ἀπ' οὐδενὸς τούτων.	5+6	(11)	p+p
άρ οἶδα τὸν λογισμόν σου	5+5	(10)	p+p
ραπέζης οὐκ ἀφίστασαι (163).	5+5	(10)	p+pp
τρύφησον ἐν καταστάσει,	5+5	(10)	pp+p
ν γὰρ ποιεῖς (164) ἁπάντων τούτων.»	5+5	(10)	o+p

δὲ ὁ βασιλεὺς πρὸς Ἐπιφάνιον·

ρο, ⟨ὦ⟩ (165) πάτερ, συγκαθεσθῶμεν,	5+5	(10)	p+p
λάβωμεν τῶν ἐδωδίμων (166).»	5+5	(10)	pp+p

δὲ Ἐπιφάνιος πρὸς τὸν βασιλέα·

ιζε, κάθου ἐπὶ τραπέζης, (167)	5+5	(10)	p+p
πάντα (168) ἐν συνηθείᾳ,	5+5	(10)	p+p
ν (169) ἔπεχε (170) τῆς ἀταξίας (171).	5+5	(10)	pp+p
γὰρ ἄρτος ἀπὸ πιτύρων	5+5	(10)	p+p
ίλας μικρὸν δι' εὐνοστίαν (172)	5+5	(10)	o+p
;ει (173) τὴν χρείαν τοῦ σωματίου (174).»	6+5	(11)	p+p

αῦτα δὲ εἰπὼν Ἐπιφάνιος πρὸς τὸν βασιλέα, ἀπέλυσεν ἅπαντας ὁ βασιλεὺς ῦ ταμιείου καὶ ἡμᾶς ἐκέλευσεν εἰσελθεῖν ἐν τῷ κουβουκλίῳ. ἀπέστειλεν δὲ διάφορα ἐδέσματα ἐπὶ τραπέζης· ἀπέστρεψεν δὲ ἅπαντα ὁ Ἐπιφάνιος, ἕνα μόνον τριπτὸν κρατήσας ἡμῖν· ᾧ χρησάμενοι ἐκορέσθημεν εὐχαριστοῦντες ῷ τῶν ὅλων.

---

60) om. V1 V3 Ba J.
61) βαίνε... τραπέζης: λάμβανε πτωχοὺς προθύμως ἐπὶ σῆς τραπέζης J.
62) ἐγκατασπείρω ε: ἐγκατασπίρω J: ἐνκατασπείρω A Ba: ἂν κατασπείρω

63) ἀφίστασαι α: ἀφίστασε F: ἀφήστατε J.
64) ποιῇ F.
65) ⟨ὦ⟩ inserui metri causa.
66) μεταλάβωμεν τῶν ἐδωδίμων: τῶν ἐδωδήμων φαγόμεθα F.
67) καὶ add. J.
68) τὰ add. ε Ba.
69) μόνον... ἀταξίας om. Ba.
70) ἔπεχε γ: ἄπεχε β.
71) ἀξίας V2 V3.
72) δι' εὐνοστίαν F: διὰ τὴν εὐνοστίαν α: διὰ τὸν νόστον J.
73) καὶ ποιεῖ J.
74) σώματος F.

τῇ δὲ ἐπαύριον μετεστείλατο ὁ βασιλεὺς τὸν Ἐπιφάνιον. τοῦ [175] δὲ βαίνοντος ἐν καταστάσει ἔφθασεν ἐγγὺς τοῦ βασιλέως. αὐτὸς δὲ ἀναστὰς ἀπὸ τοῦ θρόνου τίθησι τὸ βασίλειον ἐπὶ τὴν γῆν. εἶπεν δὲ Ἐπιφάνιος πρὸς τὸν βασιλέα·

	«Λάβε τὸ ἀξίωμα τῆς βασιλείας	7+5	(12)	pp+p
100	καὶ ἔχε πρὸς [176] Θεὸν εὐγνωμοσύνην.»	6+5	(11)	o+p

εἶπεν δὲ ὁ βασιλεὺς πρὸς Ἐπιφάνιον·

	«Μένε μεθ' ἡμῶν ἐνθάδε, [177] πάτερ,	5+5	(10)	o+p
	καὶ ἔσομαι κρατῶν τοὺς ὑμετέρους λόγους.»	6+7	(13)	o+p

εἶπεν δὲ Ἐπιφάνιος πρὸς τὸν βασιλέα·

	«Ἐὰν κρατήσῃς τοὺς [178] ἐμοὺς λόγους [179],	5+5	(10)	p+p
	μνημονεύσω σου [180] ὅπου δ' ἂν [181] εἰμι [182].»	5+5	(10)	pp+pp

ἐποιήσαμεν δὲ δέκα ἡμέρας ἐν τῷ ταμιείῳ τοῦ βασιλέως. εἶπεν δὲ Ἐπιφάνιος πρὸς τὸν βασιλέα·

105	«Δρόμῳ [183] δραμοῦμαι [184] ἐπὶ ἐμὴν πατρίδα,	5+7	(12)	p+p
	ζητῶ [185] γὰρ πάντας τοὺς ἐκεῖ ὄντας.	5+5	(10)	p+p
	σὺ δὲ [186] ἔσω καθήμενος ἐπὶ τοῦ θρόνου [187],	8+5	(13)	pp+p
	μὴ ἐπεγειρόμενος [188] κατὰ Ῥωμαίων [189].	7+5	(12)	pp+p
	ἐὰν γὰρ ἐχθραίνεις [190] τοῖς [191] Ῥωμαίοις,	6+4	(10)	p+p

---

[175] τοῦ δὲ βαίνοντος... εὐγνωμοσύνην om. J.
[176] τὸν add. A.
[177] ὦ add. Ba.
[178] τοὺς ἐμοὺς λόγους: τοὺς λόγους μοῦ J.
[179] βασιλεῦ add. ε: καὶ φυλάξῃς add. J.
[180] σοι F.
[181] δ' ἂν ε: ἐάν A Ba: ἂν β.
[182] ὦ J.
[183] ἐγὼ F.
[184] Δρόμῳ δραμοῦμαι ἐπὶ ἐμὴν πατρίδα: δράμομε βασιλεῦ πρὸς τὴν ἐμὶν πατρίδα J.
[185] ζητῶ... ὄντας om. J.
[186] σὺ δὲ J: καὶ α F.
[187] ἐπὶ τοῦ θρόνου V1 V3 A Ba: ἐπὶ τῷ θρόνῳ V2: ἐπὶ σῷ θρόνῳ F: ἐπὶ τοῦ θρόνου σου J.
[188] ταῖς ὀργαῖς τοῦ θυμοῦ σου add. J.
[189] ῥωμέων Ba.
[190] ἐχθραίνεις V2 A F: ἐχθράνῃς V1 V3 Ba: ἐχθρένοις J.
[191] om. α.

;θραίνων (192) τῷ ἐσταυρωμένῳ.	5+6	(11)	p+p
) γὰρ (194) γένῃ ἐχθρὸς τοῦ			
ωθέντος,	5+7	(12)	p+p
η κακῶς ὑπὸ τῶν ἀντιδίκων.»	5+7	(12)	o+p

ὕτα δὲ εἰπὼν Ἐπιφάνιος πρὸς τὸν βασιλέα, ἔβαινεν πρῶτος ὁ βασιλεὺς μετὰ ἰφους αὐτοῦ προπέμπων ἡμᾶς ἐπὶ τὴν χώραν ἡμῶν. ἐξελθόντων δὲ ἐκ ιιείου, ἰδού, νεανίσκος τεθνηκὼς ἦν ἐπὶ κραββάτου, υἱὸς ὑπάρχων ἑνὸς τῶν ἀνων. τοῦτον ἀπέφερον ἐπὶ τοὺς ἀστροκύνας, ὅπως ῥίψωσιν ἐπὶ τῇ κατα-. ὁ δὲ Ἐπιφάνιος εἶπεν πρὸς τοὺς τὸν νεκρὸν ἐπιφερομένους·

πορεύεσθε (195) τοῦ θάψαι τοῦτον (196);»	5+5	(10)	pp+p

ιαν δὲ οἱ πάντες Ἐπιφανίῳ·

τελέσας (197) κυνοβρωτήσει (198)»	5+5	(10)	p+p

199) δὲ Ἐπιφάνιος κρατήσας τοῦ κραββάτου ἔλεγεν αὐτοῖς μετ' εὐμενίας·

ϑεσθε, τέκνα, ἐπὶ τὴν γῆν·	6+4	(10)	p+o
ν (200) καὶ ἡμεῖς τὸν τεθνηκότα. (201)»	6+5	(11)	o+p
δὲ ὁ παῖς ὑπὸ μαγίας	5+5	(10)	o+p
' (202) κακῶς ὑπὸ κακούργου.	5+5	(10)	o+p
03) δὲ ἔστιν περὶ τοὺς Πέρσας	5+5	(10)	p+p
ελευτήσαντας (204) κυνοβρωτῆσαι (205).	6+5	(11)	pp+p

ὶν δὲ ἀποθεμένων εὐθέως τὸν κράββατον ἐπὶ τὴν γῆν, εἶπεν Ἐπιφάνιος τῷ :ἶ·

---

92) ἐχθραίνων τῷ ἐσταυρωμένῳ: ἐχθρὸς τοῦ ἐσταυρωμένου J.
93) ἐὰν γὰρ γένῃ... ἀντιδίκων om. J.
94) δὲ α.
95) πορεύεσθαι Ba J.
96) τοῦ θάψαι τοῦτον A: πρὸς θάψε αὐτὸν J: πρὸς τὸ θάψαι τοῦτον ε Ba.
97) τελευτίσας J.
98) κοινοβροτίσι J.
99) ὁ δὲ Ἐπιφάνιος κρατήσας... τὸν τεθνηκότα om. J.
00) ἴδομεν V1 F.
01) τεθνηκότα A Ba: τεθνεῶτα F: νεκρόν ε.
02) ἔθανεν κακῶς ὑπὸ κακούργου A Ba F: ἔθανεν κακὸν ὑπὸ κακούργων νήκει ὑπὸ κακούργου τινός ε.
03) ἔθος δὲ ἔστιν... ἐπὶ τὴν γῆν om. J.
04) τοὺς τελευτήσαντας F: τοῦ τελευτήσαντος Ba: τελευτήσαντας γ.
05) κυνοβρωτῆσαι A Ba: βρωθῆναι F: κυνοβρώτους γίνσεθαι ε.

	«Ὦ βασιλεῦ (206) κακῶν βασιλέων,	4+6	(10)	o+p
	ἀνδρῶν ἀνόμων βασιλεύων·	5+4	(9)	p+p
	ἐχρῆν γὰρ (207) τοῦτον τὸν βίον ἐξελθόντα	5+7	(12)	p+p
	εἰς γῆν (208) ταφῆναι μετὰ ἀσφαλείας (209),	5+6	(11)	p+p
125	ἵνα οὐρανόθεν ὁ Δεσπότης (210) σαλπίζων	5+7	(12)	p+p
	μεταναστήσει (211) τοῦτον εἰς (212) προσκύνησιν.	7+5	(12)	p+pp
	τοιούτων (213) δὲ ἀνδρῶν ἀτάκτων βασιλεύεις	6+7	(13)	o+p
	ὥστε (214) καὶ πρὸ καιροῦ θάνατον ἑαυτοῖς			
	ποιουμένων (215).	6+10	(16)	o+p
	ἴδε δή (216), οὗτος, ὃν βλέπεις τεθνεῶτα,	5+7	(12)	p+p
130	ὑπὸ κακούργου (217) τὸν βίον ὑπεξῆλθεν (218).	5+7	(12)	p+p
	ἀλλ' ὁ Θεός μου ὁ τανυσθεὶς (219) ἐπὶ ξύλου (220)	5+8	(13)	p+p
	τοῦτον ἐγείρει (221) κατὰ πρόσωπον πάντων.»	5+7	(12)	p+p

ταῦτα δὲ εἰπὼν Ἐπιφάνιος καὶ ταῖς χερσὶν αὐτοῦ τὸν νεκρὸν ψηλαφήσας, ἀνεβόησε τῷ φιλανθρώπῳ Θεῷ· «Υἱὲ τοῦ Θεοῦ,» φησίν, «ὁ τὸν τετραήμερον Λάζαρον ἐκ νεκρῶν ἀναστήσας, ἐξανάστησον καὶ τὸν νεανίαν τοῦτον.» καὶ λαβὼν Ἐπιφάνιος τὸν ἴδιον ἐπενδύτην ἐνέδυσεν τὸν τεθνεῶτα. ἔθος γάρ ἐστιν περὶ τοὺς Πέρσας γυμνοὺς ἄγειν τοὺς τεθνεῶτας. εὐθέως οὖν ἀνέστη ὁ νεανίσκος καὶ ἠσπάσατο τὸν Ἐπιφάνιον. εἶπεν δὲ Ἐπιφάνιος τῷ νεανίσκῳ·

«Βάδιζε, τέκνον, ἐν τῷ σῷ οἴκῳ (222)	5+5	(10)	p+p

(206) Ὦ βασιλεῦ κακῶν βασιλέων, ἀνδρῶν ἀνόμων βασιλεύων] emendavi: ὢ βασιλεῦ βασιλέων κακῶν ἀνδρῶν ἀνόμων βασιλεῦ **Ba**: ὢ βασιλεὺ βασιλέων κακῶν ἀνόμων κακῶν βασιλεύων **J**: ὢ βασιλεῦ κακῶν ἀνδρῶν βασιλεύων ἀνόμων **ε**: ὢ βασιλεὺς βασιλέων κακῶν ἀνόμων ἀνδρῶν **F**: ὢ βασιλεῦ βασιλέων **A**.

(207) γὰρ τοῦτον τὸν βίον: τὸν σὸν βίον **A**: τὸν τὸν βίον **Ba**.

(208) εἰς γῆν **F**: ἐπὶ τὴν γῆν **α J**.

(209) μετὰ ἀσφαλείας om. **ε**.

(210) ὁ Δεσπότης om. **ε**.

(211) μεταναστήσει **Ba F**: μεταναστήσι **J**: μεταναστήση **V2 V3**: μεταστήσει **V1**: ἀναστήσει **A**.

(212) τοῦτον εἰς **F**: εἰς τὴν τούτου **α J**.

(213) τοιούτων δὲ... ποιουμένων om. **J**.

(214) ὅτι **Ba**.

(215) ποιοῦνται **Ba**.

(216) ἴδε δή **A Ba F**: ἴδε γάρ **J**: om. **ε**.

(217) κακούργων **J**.

(218) ἐξῆλθεν **V2 A**.

(219) τανυσθεὶς **V2 A**: τανυθεὶς **V1 V3 Ba F**: τανυθῆς **J**.

(220) τῆς ζωῆς add. **J**.

(221) ἐγείρει **V2 β**: ἐγερεῖ **V1 V3 A Ba**.

(222) ἐν τῷ σῷ οἴκῳ **A Ba F**: εἰς τὸν οἶκον σου **ε**.

όρεσον ἱμάτια τὰ συνήθη,	8+4	(12)	pp+p
; δέ μοι (223) τὸν ἐπενδύτην.»	5+5	(10)	p+p

ν γὰρ Ἐπιφανίῳ ἔθος φορεῖν τρίχινον χιτῶνα ἐπὶ τὴν σάρκα καὶ ἔξωθεν
ν τὸν ἐπενδύτην. ὡς οὖν ἴδεν ὁ βασιλεὺς τὸ γενόμενον θαῦμα ἐν Ἐπιφανίῳ,
ησεν θεὸν αὐτὸν εἶναι. εἶπεν δὲ Ἐπιφάνιος τῷ βασιλεῖ·

(224)· μὴ λογίζου εἰς ἐμὲ ταῦτα (225)	5+5	(10)	p+p
υπον ὄντα ὁμοιοπαθῆ (226).	5+5	(10)	p+o
) Θεός μου ᾧ πιστεύω (227)	5+4	(9)	p+p
ι παρέχει τοῖς φίλοις αὐτοῦ (228).»	5+5	(10)	p+o

δὲ εἰπὼν Ἐπιφάνιος καὶ πλείονα τούτων, εἶπεν τῷ βασιλεῖ·

ὅστρεφε (229), τέκνον, ἐν σῷ (230) ταμιείῳ	6+6	(12)	p+p
; γὰρ βαδίζομεν ἐπὶ (231) πατρίδα.»	7+5	(12)	pp+p

ἶπεν δὲ ὁ βασιλεὺς πρὸς Ἐπιφάνιον· «Πόσους ξιφήρεις ἀποστείλω τοὺς
χοντάς σε, πάτερ;» εἶπεν δὲ Ἐπιφάνιος πρὸς τὸν βασιλέα· «Ἔχω βασιλέα
ν οὐρανοῖς φυλάττοντά με Θεὸν καὶ τοὺς ξιφήρεις τοὺς ἁγίους ἀγγέλους
.» τότε ὁ βασιλεὺς ἀσπασάμενος Ἐπιφάνιον ἔκραξεν μεγάλῃ τῇ φωνῇ· «Βά-
ἐν εἰρήνῃ, Ἐπιφάνιε, ἡ δόξα τῶν Ῥωμαίων. μνήμην δὲ ποιοῦ καὶ ἡμῶν τῶν
ρσίδι.» ἀπάραντες δὲ ἀπὸ Περσίδος ἐπορεύθημεν ἐν τῇ Φοινίκῃ· καὶ διοδεύ-
ς μέρος τι τῆς Φοινίκης εἰσεληλύθαμεν ἐν Σπανυδρίῳ. εὕρομεν δὲ τὸ κελ-
ὡς ἦν τὸ πρότερον, καὶ ποιήσαντες τρίτην ἡμέραν ὕδωρ οὐκ ἦν τοῦ πιεῖν

---

(223) ἄγαγε δέ μοι **V3 A F**: καὶ ἄγαγε μοι **Ba**: καὶ ἄγε μοι **V1 V2**.
(224) μὴ **V1 V3**: om. **V2 A Ba F**.
(225) ταῦτα ε **F**: τι **Ba**: om. **A**.
(226) θεὸν εἶναι add. **A**.
(227) ἐπίστευσα **F**.
(228) τοῖς φίλοις αὐτοῦ **A Ba F**: τοῖς ἑαυτοῦ δούλοις ε.
(229) ὑπόστρεψον **F**.
(230) σῷ **V2 V3 F**: τῷ **V1**: τῷ σῷ **A Ba J**.
(231) τὴν ἡμῶν add. **J**.

SIRACUSA E TAORMINA NELL'AGIOGRAFIA ITALOGRECA

ʀomanzi agiografici, documenti tardivi e favolosi, leggende riboc- di goffe contraddizioni e di stridenti anacronismi: con questi e simili giudizi Francesco Lanzoni liquida il «famigerato» gruppo sti agiografici italogreci composti tra l'VIII e il IX secolo, che cele- o le origini di alcune chiese siciliane (1).

Giudizi più che legittimi da parte di chi, come il Lanzoni e altri o avevano preceduto, si trovava a dipanare il complicato groviglio adizioni favolose, per risalire ai pochi dati storicamente validi sul- igini delle diocesi italiane. E ancor più giustificati dal fatto che nel ondamentale e amplissimo lavoro il Lanzoni doveva, con rigoroso do storico, sgombrare il campo da pregiudizi e orgogli campanili- secolari.

Ma, nonostante la loro critica validità storica, sono anche giudizi anti, poiché testi come l'*Encomio* di S. Marciano di Siracusa (2), *ta* di S. Pancrazio di Taormina (3), il *Martirio* dei SS. Alfio, Fila- e Cirino di Lentini (4), insieme ad altri di minore importanza, se ro che non costituiscono una fonte credibile per ricostruire le ide di quei martiri e le origini di quelle chiese, hanno pur sempre diversa e non disprezzabile funzione come documento dell'epoca i sono state composte.

Nella stessa categoria di romanzi agiografici rientrano altre opere, e le *Vite* di S. Gregorio di Agrigento (5) e di S. Leone di Cata-

---

(1) F. Lanzoni, *Le diocesi d'Italia dalle origini al principio del secolo VII 04)*, Faenza 1927 (Studi e Testi, 35), II, pp. 615 ss.

(2) F. Halkin, *Bibliotheca Hagiographica Graeca* (= *BHG*), Bruxelles 1957 . hag., 8 a), n. 1030; cf. anche id., *Novum Auctarium Bibliothecae Hagio- icae Graecae* (= *Auct BHG*), Bruxelles 1984, p. 135.

(3) *BHG* 1410.

(4) *BHG* 57-62.

(5) *BHG* 707-707 e.

nia (6), che il Lanzoni tratta solo marginalmente, poiché all'apparenza esse non rientrano nei limiti temporali della sua opera, che giunge fino all'anno 604 (7).

In questi testi si affollano i luoghi comuni, le esagerazioni, i tratti romanzeschi, le lotte contro i dèmoni, i miracoli, tutto il repertorio delle passioni epiche e delle leggende edificanti (8). Ma il fine dell'agiografo non è solo quello di edificare il suo pubblico con una storia più o meno avvincente, o di colmare il vuoto delle tradizioni per venire incontro ad una ingenua sete di conoscenza dei fedeli (9). Spesso infatti trapelano, con maggiore o minore chiarezza, motivi di propaganda e di polemica riferibili all'epoca della composizione, notizie sull'attualità del momento, che rendono questi scritti degni di particolare attenzione.

È ormai noto infatti che l'agiografia italogreca dei secoli VIII-IX nasconde sotto favole più o meno nebulose una larga messe di notizie, allusioni, motivi polemici, che possono integrare le scarse notizie delle fonti storiche e documentarie. Non è naturalmente un fenomeno esclusivo, poiché ogni opera riflette l'epoca in cui è stata composta, e, anche nell'àmbito ristretto della letteratura agiografica, conosciamo testi ben più preziosi di questi per la ricchezza di informazioni che offrono allo studioso moderno.

Ma in questo caso è proprio l'aspetto sfacciatamente falsificatorio di queste opere che induce il lettore moderno a porsi l'interrogativo di che cosa l'autore antico abbia voluto contrabbandare sotto il velo della favola e quali informazioni concrete si possano trarre da simili leggende. Informazioni di cui naturalmente non bisogna esagerare l'impor-

---

(6) *BHG* 981, ora edita da A. Acconcia Longo, *La Vita di S. Leone vescovo di Catania e gli incantesimi del mago Eliodoro*, in *Riv. di St. Biz. e Neoell.* n.s. 26 (1989), pp. 3-98, testo greco pp. 80-98, e *BHG* 981b-981e.

(7) Infatti Lanzoni. *Le diocesi d'Italia*, cit., pp. 621, 628-629, 640-641, accetta l'ambientazione storica operata dagli agiografi e non riconosce nei protagonisti delle due leggende gli omonimi vescovi siciliani contemporanei di Gregorio Magno. Su Gregorio di Agrigento, cf. J.-M. Sansterre, *Les moines grecs et orientaux à Rome aux époques byzantine et carolingienne (milieu du VIe s.-fin du IXe s.)*, Bruxelles 1983, I, pp. 131-132, II, p. 166 nota 189. Su Leone di Catania, cf. Acconcia Longo, *La Vita di S. Leone vescovo di Catania*, cit., p. 12.

(8) H. Delehaye, *Les passions des martyrs et les genres littéraires*, Bruxelles 1921, pp. 287-364; id., *Les légendes hagiographiques*, Bruxelles 1955 (Subs. hag., 18 a), pp. 8-11 e *passim*.

(9) Cf. Lanzoni, *Le diocesi d'Italia*, cit., pp. 617-618.

tanza, che vanno decifrate ed analizzate con l'aiuto di altre fonti, poiché questo particolare genere letterario, il cui fine è la propaganda, nasconde trappole e inganni.

La prima trappola è, per assurdo, la stessa veste leggendaria degli scritti, talvolta così piena di incongruenze e palesi menzogne, da respingere i cultori del genere.

Esemplare a questo proposito è la plurisecolare sfortuna editoriale della *Vita* di S. Pancrazio di Taormina: la traduzione integrale dell'opera, eseguita da J. Sirmond, fu giudicata indegna di apparire prima nelle *Vitae Sanctorum Siculorum* del Gaetani e poi negli *Acta Sanctorum* (10).

Da tempo tuttavia ci si è accorti dell'importanza della *Vita*, di cui si attende la prima edizione (11), come fonte per la ricostruzione della storia siciliana dell'epoca: lo dimostrano alcuni studi ad essa dedicati, che sottolineano la verosimiglianza di fatti e situazioni descritti sotto il velo anacronistico della leggenda (12). Non sarà comunque un impegno facile decifrare tutte le allusioni, i riferimenti storici, i problemi che questo testo propone, da solo o in rapporto ad altri testi elaborati nello stesso ambiente e in epoche vicine.

Un esempio dei vivaci legami che l'autore della *Vita* di S. Pancrazio intrattiene con la realtà del suo tempo si può apprezzare in uno degli episodi presi in esame nel commento alla mia recente edizione della *Vita* di S. Leone vescovo di Catania, per sottolineare, attraverso il confronto, l'opposta posizione ideologica che informa le due opere, la prima che offre grande spazio alla difesa delle immagini, la seconda invece un prodotto di ispirazione iconoclasta (13).

In quel luogo accennavo brevemente, e soltanto per ciò che in quel momento serviva alle mie argomentazioni, all'*excursus* della *Vita* di S. Pancrazio relativo a S. Marciano di Siracusa, che descrive le lotte del primo vescovo siracusano contro i maghi e i pagani (14). Questa

(10) Cf. M. Van Esbroeck - U. Zanetti, *Le dossier hagiographique de Pancrace de Taormine*, in *Storia della Sicilia e tradizione agiografica nella tarda antichità. Atti del Convegno di Studi (Catania, 20-22 maggio 1986)*, a cura di S. Pricoco, Soveria Mannelli 1988, pp. 155-156.

(11) Ad opera di Cynthia J. Stallman, cf. *ibid.*, p. 155 nota 2.

(12) Cf. *ibid.*, pp. 155-157 e la relativa bibliografia.

(13) A. Acconcia Longo, *La Vita di S. Leone vescovo di Catania*, cit., pp. 55-

(14) *Ibid.*, p. 60.

parte dell'opera contiene un particolare molto attuale, sul quale allora non ho ritenuto opportuno soffermarmi, ma che merita una maggiore attenzione.

Nell'*excursus* della *Vita* di S. Pancrazio di Taormina dedicato a S. Marciano di Siracusa ([15]), Marciano stesso narra all'inviato di Pancrazio come, dopo aver impedito un sacrificio umano ad Apollo e fatto crollare gli idoli, deve affrontare l'ira dei suoi molti nemici. Il gruppo dei nemici di Marciano comprende, oltre ai pagani guidati da Seleuco e Gordio, capi della città, gli Ebrei e i Montanisti ([16]), e i Medi «pirofori», adoratori del fuoco, che l'autore così descrive: ... οἱ μηδικοὶ φάρμακοι, τὰς μαγείας καὶ τὰς διαβολικὰς αὐτῶν φαντασίας τοῖς λαοῖς ἐμφανίζοντες, ἐπὶ τοὺς μύθους ἐκτρέπουσι... ([17]).

Su consiglio dei Medi e con l'approvazione dei Giudei, Seleuco e Gordio decidono la condanna di Marciano. L'esecuzione è affidata ai Medi, che nel Porto Grande spingono Marciano in mare dentro una barca da pescatore e dalla torre dove compiono le loro magie gli scagliano con i sifoni il fuoco. Narra infatti Marciano in prima persona:

Ὁ οὖν Σέλευκος καὶ Γόρδιος ἐκέλευσαν τοῖς Μηδικοῖς φαρμάκοις συλλάβεσθαί με, καὶ ἐνέγκαντες ἐν τῷ Μεγάλῳ Λιμένι εἰς πλοιαρίδιον ἁλιευτικὸν μικρόν, ἐνέβαλόν με εἰς τὴν θάλασσαν.

Ἀπελθόντες οὖν ἐν τῷ πύργῳ, ἔνθα καὶ τὰς ἐπαοιδίας ἐποίουν, ὥρα ἦν ὡσεὶ ἐνάτη καὶ ἤρχετο ἐκ τῆς πονηρᾶς ἐπαοιδίας ὡσεὶ πῦρ ἐκπεμπόμενον ὑπὸ τῶν δαιμόνων τῶν ὑπηρετῶν τοῦ διαβόλου.

Ἐγὼ οὖν, τέκνον, τειχήσας ἑαυτὸν τῷ σημείῳ τοῦ ζωοποιοῦ σταυροῦ, ἦλθεν ὁ διαβολικὸς σίφων καὶ τὸ ἥμισυ ἔπεσεν εἰς ὕδωρ, τὸ δὲ ἕτε-

---

([15]) La parte della *Vita* di S. Pancrazio relativa a Marciano è stata tradotta dal *Vat. gr.* 1591, ff. 79-90, non sempre felicemente, da A. Amore, *S. Marciano di Siracusa. Studio archeologico-agiografico*, Città del Vaticano 1958 (Spicilegium Pontificii Athenaei Antoniani, 12), pp. 92-109.

([16]) Su di essi cf. qui di séguito, p. 39, nota 30.

([17]) *Vat. gr.* 1591, f. 81v 2a col. Cf. anche *ibid.*, f. 82v 1a col.: ... τινὰς τῶν ἐπαοιδῶν μηδικούς, πάνυ τοῦ Σατανᾶ ἐπισταμένους τὰς μοχθηρίας κατὰ τῆς τοῦ Χριστοῦ διδασκαλίας. Sulla fama di magia che nel mondo bizantino accompagna i seguaci di Zoroastro, cf. J. Bidez – F. Cumont, *Les mages hellénisés. Zoroastre, Ostanès et Hystaspes d'après la tradition grecque*, I, Paris 1938, pp. 144 ss.; M. Bussagli, *Sul contacio della Natività di Romano il Melodo. A proposito dell'angelo-stella*, in *Riv. di St. Biz. e Neoell.* n.s. 22-23 (1985-86), pp. 7-15, 21-23.

ρον, ποιῆσαν βίργαν, ὃ ὑπέστρεψεν ἐν τῷ πύργῳ τῷ Μηδικῷ, τότε ἔσβεσεν ὁ Κύριος ἡμῶν Ἰησοῦς Χριστὸς τὰ πεπυρωμένα βέλη τοῦ διαβόλου (cf. *Eph.* 6, 16).

Οἱ δὲ ἡττηθέντες ἔλεγον πρὸς Σέλευκον καὶ Γόρδιον· «ἡμεῖς πλειοτέραν δύναμιν ταύτης οὐκ ἔχομεν τῆς πυρικῆς».

Λαβὼν οὖν ἐγὼ τὰς κώπας, ἐξελάσας ἦλθον ὅλος ἀβλαβής, ὥστε θαυμάσαι τοὺς ὄχλους, πῶς οὐχ ἥψατό μου ἡ τῆς ἀκαθάρτου φαντασίας πλάνη (18).

È evidente che nella scena è descritto l'uso del fuoco greco, la potente arma che Teofane chiama ὑγρὸν πῦρ o θαλάσσιον πῦρ (19) e che nel 718 aveva contribuito a liberare Costantinopoli dall'assedio degli Arabi (20).

Teofane nomina il fuoco greco per la prima volta a proposito della vittoria di Costantino IV contro la flotta araba nel 678, dicendo che il fuoco greco era stato inventato da Callinico, ἀρχιτέκτων proveniente da Eliopoli di Siria (21).

Origine orientale, quindi, per quest'arma segreta che, sebbene Teofane la presenti come una novità apparsa per la prima volta nel 678, aveva comunque molti precedenti, tra i quali l'«olio medico», Μηδείας ἔλαιον, ricordato da Procopio e da Ammiano Marcellino, che ne attribuiscono l'invenzione ai Persiani (22).

E Leone Diacono chiama il fuoco greco proprio μηδικὸν πῦρ, descrivendone l'effetto devastante e, soprattutto, terrorizzante sui nemici (23).

La scena della *Vita* è quindi molto realistica: a Siracusa esisteva una torre sul Porto Grande, da cui veniva lanciato con i sifoni il fuoco greco e che l'agiografo chiama torre dei Medi. La notizia è confermata da una *Vita* di S. Marciano databile al IX secolo, giuntaci nella tradu-

---

(18) *Vat. gr.* 1591, f. 83r.

(19) Theoph. *Chronogr.*, ed. C. De Boor, Lipsiae 1883-85, I, pp. 354, 397. Il fuoco greco, si veda M. Mercier. *Le feu grégeois*, Paris-Avignon 1952.

(20) Theoph. *Chronogr.*, ed. cit., I, pp. 395-398; cf. G. Ostrogorsky, *Storia dell'Impero bizantino*, Torino 1968, pp. 144-145.

(21) Theoph. *Chronogr.*, ed. cit., I, p. 354; cf. anche Mercier, *Le feu grégeois*, cit., pp. 13-15; Ostrogorsky, *Storia dell'impero bizantino*, cit., p. 109.

(22) Mercier, *Le feu grégeois*, cit., pp. 11-12. Sui diversi nomi attribuiti al fuoco greco, *ibid.*, pp. 31-33.

(23) Leon. Diac. *Hist.* IX, 2, 10, ed. C. B. Hase, Bonn 1828, pp. 144, 156.

zione latina [24], che riprendendo l'episodio aggiunge: «*De qua re testis est ipsa turris que actenus perseverat*» [25].

L'episodio descritto dall'agiografo ha quindi evidenti agganci con l'attualità e con la realtà della Siracusa dell'epoca, che, data la sua importanza strategica, doveva naturalmente essere munita di difese appropriate.

Anche i riferimenti alla topografia della città sono interessanti. La torre del fuoco greco si trovava infatti sul Porto Grande, che all'epoca dell'agiografo, prima dell'815 [26], doveva essere munito di fortificazioni [27].

Quasi certamente si tratta della stessa torre che fu distrutta dagli arabi durante la presa di Siracusa dell'878, come narra l'epistola di Teodosio monaco: ἄρτι τοῦ πρὸς θάλασσαν πύργου τοῦ ἐν αὐτῷ μεγάλῳ λιμένι... τῇ συνεχείᾳ τῶν πετροβόλων ὀργάνων κατασεισθέντος καὶ πεπτωκότος [28].

Il fuoco greco, l'arma cui Bisanzio è stata in più occasioni debitrice della sua salvezza, che la stessa chiesa greca nomina nella liturgia [29], è qui invece riguardato come artificio malefico, opera diabolica, che, oltre tutto, agisce contro il santo.

È vero che il fuoco greco era stato una delle cause della vittoria di Leone III sugli Arabi e aveva quindi contribuito al consolidamento del potere di colui che diede inizio alle lotte iconoclaste. Ma l'agiografo, per quanto acceso sostenitore delle immagini, poteva biasimare l'uso di un'arma tanto importante per la difesa di Bisanzio, solo perché essa era stata impiegata anche da un imperatore iconoclasta?

---

(24) Su quest'opera, ed. AMORE, *S. Marciano di Siracusa*, cit., pp. 110-118, si veda dopo, pp. 41 e 52 s., note 44 e 109.

(25) *Ibid.*, p. 113.

(26) Cf. dopo, p. 44 e nota 58.

(27) Sulle fortificazioni di Siracusa, cf. P. J. ALEXANDER, *Les débuts des conquêtes arabes en Sicile et la tradition apocalyptique byzantino-slave*, in *Boll. del Centro di Studi filol. e ling. sicil.* 12 (1973), p. 27, rist. in ID., *Religious and Political History and Thought in the Byzantine Empire*, London 1978, XIV.

(28) Ed. C. O. ZURETTI, in *Centenario della nascita di Michele Amari*, I, Palermo 1910, p. 168.

(29) Cf. H. DELEHAYE, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae e codice Sirmondiano, adiectis synaxariis selectis*, Bruxellis 1902 (*Propylaeum ad Acta SS. Novembris*), coll. 901-904; P. KARLIN-HAYTER, *Une allusion au feu grégeois dans le Synaxaire*, in *Byzantion* 33 (1963), pp. 249-250.

Non credo l'autore capace di simili distinzioni: nel corso dell'opera egli dimostra di accettare anche dagli avversari ciò che più gli fa comodo. Ad esempio, se pure si oppone all'iconoclastia, non va tanto per il sottile nell'adottare senza alcuno scrupolo di parte un altro dei punti fondamentali della politica religiosa di Leone III, cioè la persecuzione antisemita, aderendo totalmente all'editto del 721/722 contro Giudei e Montanisti ([30]).

Si potrebbe avanzare l'ipotesi che nel corso turbolento dell'VIII secolo in Sicilia ([31]) il fuoco greco sia stato impiegato anche contro i nemici interni e non solo contro invasori stranieri.

Ma forse, più semplicemente, ha ragione M. Mercier quando paragona il fuoco greco alla bomba atomica, anche nell'impatto psicologico che la terrificante invenzione ebbe sui contemporanei ([32]). Quest'arma segreta, così importante per la difesa di Bisanzio, doveva tuttavia apparire agli occhi della gente comune come qualcosa di particolarmente sinistro: artificio di maghi ([33]), dunque, e il nome corrente di μηδικὸν πῦρ sembra esprimere un simile pregiudizio.

([30]) Cf. Theoph., *Chronogr.*, ed. cit., I, p. 401. Non sono comunque d'accordo con chi assegna la creazione della leggenda di S. Pancrazio, almeno per quanto riguarda questa parte, a prima dell'editto, poiché dopo l'editto stesso Ebrei e Montanisti, ormai condannati, non avrebbero più costituito un problema per i contemporanei: cf. Van Esbroeck – Zanetti, *Le dossier hagiographique*, cit., p. 157. L'antisemitismo che si manifesta nella *Vita* di S. Pancrazio non è un carattere esclusivo di quest'opera. Ma in altri testi, come l'*Encomio* di S. Marciano *BHG* 1030, si parla solo di Ebrei, mentre qui il collegamento verbale con l'editto di Leone III è innegabile e quindi l'opera è certamente posteriore ad esso. A questo proposito si deve osservare che i Montanisti, questa entità piuttosto misteriosa nominata inaspettatamente da Teofane, nella *Vita* sono costantemente associati agli Ebrei e non hanno dei connotati particolari che possano distinguerli da essi. In un punto dell'opera si parla anche di συναγωγὴ τῶν Μοντανῶν (*Vat. gr.* 1591, f. 81v 2a col.). Ciò potrebbe dare ragione a chi ha identificato i Montanisti dell'editto con gli aderenti a sette messianiche ebree, la cui presenza nei territori dell'impero è attestata da altre fonti: cf. A. Sharf, *Byzantine Jewry from Justinian to the Fourth Crusade*, London 1971, pp. 61-81. È comunque un problema da approfondire, insieme a quello della natura violentemente diffamatoria dell'antisemitismo presente nell'opera.

([31]) Vedi dopo, pp. 50-51.

([32]) Mercier, *Le feu grégeois*, cit., pp. 61-63.

([33]) Anche il cronista russo Nestore, citato in traduzione *ibid.*, p. 16, quando narra la distruzione della flotta del principe russo Igor dinanzi a Costantinopoli, parla di fuoco magico, simile ai fulmini nel cielo.

La leggenda dei due vescovi siciliani, ambientata nei primi anni dell'era cristiana (34), è anacronisticamente legata all'epoca in cui è stata composta, non solo per ciò che riguarda posizioni ideologiche di vasta portata, come la propaganda a favore del culto delle immagini o la polemica antiebraica, ma anche nella descrizione di particolari riferibili alla realtà locale, come nel caso del fuoco greco e degli σκηνώματα τῶν Σκλάβων che si trovavano presso Siracusa (35), o delle numerose indicazioni topografiche che vi si incontrano.

In questo contesto va riesaminata anche la rappresentazione dei rapporti che intercorrono tra i due vescovi, una parte che fin dalla mia prima lettura della *Vita* (36) mi ha lasciato con molte perplessità.

Se l'opera non è soltanto, come qualsiasi lettore può avvertire, una semplice leggenda edificante o una ingenua e anacronistica celebrazione delle origini episcopali di Taormina, ma è uno specchio talvolta distorto dell'epoca in cui è stata composta, un cumulo di allusioni, di polemiche e di motivi propagandistici, rozzo quanto si vuole, di stile ripetitivo e pedestre, e tuttavia ricco di dettagli e di sicura efficacia dialettica, allora anche la parte relativa ai rapporti tra il vescovo di Siracusa e quello di Taormina può nascondere notizie che vanno oltre la ben nota rivendicazione dell'apostolicità delle due chiese.

Tra l'VIII e il IX secolo il motivo dell'origine apostolica accomuna molte chiese della Sicilia e dell'Italia meridionale (37). Tra di esse, almeno per quanto ci consentono di stabilire le fonti in nostro possesso, la prima a manifestare simili pretese è stata quasi certamente Siracusa.

La tradizione che fa di Marciano il primo vescovo della città siciliana, ordinato ad Antiochia dall'apostolo Pietro, non sembra comunque risalire a prima della fine del VII secolo (38). A questo periodo si

---

(34) Prima del martirio di S. Pietro: cf. il riassunto dell'opera in Van Esbroeck – Zanetti, *Le dossier hagiographique*, cit., pp. 158-163.

(35) Cf. M. Capaldo, *Un insediamento slavo presso Siracusa nel primo millennio d.C.*, in *Europa Orientalis* 2 (1983), pp. 5-17, in particolare p. 8.

(36) Che risale a quando preparavo l'edizione di un canone in onore di S. Pancrazio: cf. A. Acconcia Longo, *Canones Iulii*, in *Analecta Hymnica Graeca e codicibus eruta Italiae inferioris, Ioseph Schirò consilio et ductu edita*, XI, Roma 1978, pp. 155-170, 547-553.

(37) Lanzoni, *Le diocesi d'Italia*, cit., pp. 337-338, 615-623.

(38) *Ibid.*, pp. 621-623. Cf. anche E. Morini, *Dell'apostolicità di alcune chiese dell'Italia bizantina nei secoli VIII e IX. In margine agli Analecta Hymnica Graeca*, in *Riv. di storia della Chiesa in Italia* 36 (1982), pp. 62-63.

può infatti datare, al più presto, la *Vita*, tradotta dal greco, di S. Zosimo, vescovo di Siracusa (39), morto tra il 654 e il 662 (40), che non registra alcuna pretesa apostolica della chiesa siracusana.

La leggenda dell'origine apostolica del vescovo appare invece saldamente affermata nell'*Encomio* greco per S. Marciano (41), datato dagli studiosi all'inizio dell'VIII secolo (42), nella *Vita* di S. Pancrazio (43) e in una *Vita* di S. Marciano, pervenutaci solo nella traduzione latina (44) e derivata dalla *Vita* di S. Pancrazio di Taormina (45).

L'*Encomio* di S. Marciano celebra ampiamente l'investitura petrina del primo vescovo di Siracusa, avvenuta ad Antiochia, ma non nomina nemmeno Pancrazio di Taormina. Anzi, la figura di Marciano, sul quale l'encomiasta dà ben poche informazioni, è collegata ai martiri Pellegrino e Libertino di Agrigento (46).

Nell'opera sono nominati altri due vescovi di Siracusa: il già ricordato Zosimo, e Teodosio (47), identificato con il Teodosio di Siracusa che partecipò ad un sinodo tenuto a Roma dal papa Agatone nel

---

(39) Cf. Socii Bollandiani, *Bibliotheca Hagiographica Latina* (= *BHL*), Bruxelles 1901 (Subs. hag., 6) n. 9026; edita in *Acta Sanctorum Martii*, III, Antverpiae 1668, pp. 839-845. Sull'originale stesura greca dell'opera, *ibid.*, p. 838. Sulla datazione, cf. Lanzoni, *Le diocesi d'Italia*, cit., p. 622; Morini, *Dell'apostolicità*, cit., p. 63.

(40) Date ricavate dal pontificato di papa Teodoro (642-649). Zosimo infatti, dopo essere stato ordinato vescovo da questo papa, tenne il seggio episcopale per 13 anni: cf. *Acta SS. Martii*, III, p. 843, cap. 21.

(41) *BHG* 1030, cf. *Acta SS. Iunii*, II, Antverpiae 1698, p. 789, cap. 2-3. Trascio l'edizione di Amore, *S. Marciano di Siracusa*, cit., pp. 75-91.

(42) Cf. *Acta SS. Iunii*, II, p. 788: Lanzoni, *Le diocesi d'Italia*, cit., pp. 619-20.

(43) Cf. Van Esbroeck – Zanetti, *Le dossier hagiographique*, cit., pp. 158-59.

(44) Cf. H. Fros, *Bibliothecae Hag. Latinae novum supplementum*, Bruxelles 1986 (Subs. hag., 70), n. 5265 d e, ed. in Amore, *S. Marciano di Siracusa*, cit., pp. 110-118.

(45) Lo dimostra il contenuto e lo dice chiaramente il testo, cf., ad esempio, *ibid.*, p. 111. Si veda anche dopo p. 52 s. e nota 109.

(46) Cf. *Acta SS. Iunii*, II, p. 790, cap. 6; Lanzoni, *Le diocesi d'Italia*, cit., 619-620, 640-641.

(47) *Acta SS. Iunii*, II, pp. 792-793, cap. 9-11.

680 (48) e fu tra i firmatari del VI Concilio ecumenico del 680/681 a Costantinopoli (49).

Il nome di Zosimo entra nell'encomio perché, come Marciano, egli rappresenta una delle glorie di Siracusa. Evidentemente l'autore sente la necessità di ancorare la sfumata figura del protovescovo a qualcosa di più vicino e concreto. Egli conosce certamente la *Vita* di Zosimo, poiché le parole con cui descrive il santo coincidono chiaramente con il contenuto della *Vita* giuntaci solo nella traduzione latina (50).

A Teodosio è invece riservato un ruolo più significativo: egli è il promotore di una solenne cerimonia religiosa, con il concorso di tutta la cittadinanza, durante la quale consacra un altare dinanzi ad una spelonca nella zona delle grotte Pelopie. In quei luoghi, secondo la leggenda, avrebbe abitato Marciano (51).

L'encomiasta dichiara di aver appreso le notizie intorno a Teodosio da chi aveva assistito alla cerimonia: παρὰ τῶν ἐν τῷ τότε καιρῷ θεατῶν γεγονότων, λεχθέντων ὁσίων ἀνδρῶν καὶ ἱερέων (52). Quindi, a voler dare credito a tale affermazione, si dovrà datare l'encomio ad almeno una generazione dopo Teodosio, cioè all'inizio dell'VIII secolo.

Ciò potrebbe indicare che il culto di Marciano a Siracusa sia stato promosso o almeno riproposto solennemente all'attenzione dei fedeli proprio in quel periodo, tra la fine del VII e l'inizio dell'VIII, e forse proprio per iniziativa del vescovo Teodosio.

Questa ipotesi non contrasta con quanto sappiamo della situazione politica della Sicilia in quegli anni. Tra il 663 e il 668 Siracusa aveva ospitato l'imperatore Costante II (53), che nel 666, da Siracusa appunto, emanò l'editto di autocefalia in favore della chiesa di Ravenna (54),

---

(48) J. D. MANSI, *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, XI, Florentiae 1765, col. 179: cf. LANZONI, *Le diocesi d'Italia*, p. 619; MORINI, *Dell'apostolicità*, cit., p. 64.

(49) MANSI, XI, col. 304; *Acta SS. Iunii*, II, p. 788.

(50) Cf. *Acta SS. Iunii*, II, p. 793, cap. 10, con il contenuto della *Vita* citata sopra, nota 39.

(51) Cf. *ibid.*, pp. 789-790, 792-793, cap. 3-4, 9-11.

(52) *Ibid.*, p. 793 cap. 12.

(53) OSTROGORSKY, *Storia dell'impero bizantino*, cit., pp. 107-108.

(54) Cf. F. DÖLGER, *Regesten der Kaiserurkunden des oströmischen Reiches*, München-Berlin 1924, p. 27; Agnello di Ravenna, *Liber Pontif. Eccl. Rav.*, ed. O. HOLDER-EGGER, in *Monum. Germ. Hist. - Script. rer. Langob. et Ital. saec. VI-IX*, Hannoverae 1878, pp. 350-351 nota 8. Cf. anche LANZONI, *Le diocesi d'Italia*,

fondata anche essa, secondo la leggenda, da un discepolo di S. Pietro proveniente da Antiochia, Apollinare (55).

Inoltre, proprio alla fine del VII secolo, tra il 687 e il 695, l'isola acquista una maggiore importanza nell'amministrazione bizantina con la creazione di un tema e la nomina di uno stratego di Sicilia, innovazione resasi necessaria non solo per il maggiore peso strategico che l'isola veniva ad assumere nella lotta contro gli Arabi, ma anche per contrastare l'eccessivo potere e le ricorrenti ambizioni di indipendenza degli esarchi di Ravenna (56).

Perciò, sull'esempio di Ravenna, e forse in competizione con essa, anche la chiesa di Siracusa, la città siciliana scelta come sua residenza da Costante II, avrà individuato nell'origine apostolica uno strumento di nobilitazione che le assicurasse autonomia e influenza (57).

Poiché nell'*Encomio* di Marciano non si parla di Pancrazio di Taormina, è probabile che in questa prima fase la leggenda apostolica di Siracusa non coinvolgesse ancora Taormina, sebbene non si possa escludere che le pretese di quest'ultima siano volutamente ignorate

---

cit., pp. 737-748; V. von FALKENHAUSEN, *Die Städte im byzantinischen Italien*, in *Mél. Ec. Fr. de Rome - Moyen Age*, 101 (1989), pp. 422-423.

(55) *Acta SS. Iulii*, V., Antverpiae 1727, pp. 344-350 (= *BHL* 623); cf. anche Agnello di Ravenna, *Liber Pontif. Eccl. Rav.*, ed. cit., pp. 280-281 (= *BHL* 624), LANZONI, *Le diocesi d'Italia*, cit., pp. 623, 723-725, 737-748.

(56) Cf. N. OIKONOMIDÈS, *Une liste arabe des stratèges byzantins du VII^e siècle et les origines du Thème de Sicile*, in *Riv. di Studi Biz. e Neoell.* n.s. 1 (1964), pp. 121-130, rist. in ID., *Documents et études sur les institutions de Byzance (VII^e-XV^e s.)*, London 1976, VII.

(57) A questo proposito vorrei rilevare una coincidenza che potrebbe essere significativa. Nonostante una congettura di H. DELEHAYE, *Commentarius perpetuus in Martyrologium Hieronymianum, Acta SS. Novembris*, II, 2, Bruxellis 1931, pp. 328-329, che identifica il nome di Marciano in una notizia relativa al 21 luglio, e sebbene LANZONI, *Le diocesi d'Italia*, cit., pp. 620-621, non escluda un fondamento storico della figura di Marciano, resta il fatto che di questo santo non si ha alcuna notizia esplicita fino agli avvenimenti narrati nell'*Encomio* (cf. sopra e note 41, 42). Un argomento *ex silentio* è sempre molto incerto, ma la *Vita* di S. Zosimo di Siracusa (cf. nota 39), che testimonia come particolarmente vivo il culto di S. Lucia, non fa parola di Marciano. Un personaggio di tal nome è ricordato invece come discepolo di S. Apollinare di Ravenna (cf. *Acta SS. Iulii*, V, p. 345 cap. 7) ed è inserito da Agnello al quarto posto nella lista dei vescovi ravennati (*Liber Pontif. Eccl. Rav.*, ed. cit., p. 281). È un'ipotesi, ma non è impossibile che il Marciano di Siracusa derivi, attraverso rielaborazioni che possiamo soltanto immaginare, dall'influenza di Ravenna, che aveva in Sicilia importanti interessi economici.

dall'encomiasta siracusano. Tuttavia la situazione, i personaggi, i collegamenti cronologici contenuti nell'*Encomio* sono indipendenti dalla *Vita* di S. Pancrazio, che invece presuppone la conoscenza di alcune tradizioni presenti in esso, ma è molto più ricca di particolari.

Comunque, anche se non si può affermare con sicurezza che la *Vita* di S. Pancrazio, databile tra l'inizio delle lotte iconoclaste e i primi anni del IX secolo ([58]) sia più tarda dell'*Encomio* ([59]), è certo che l'*Encomio* rispecchia tradizioni indipendenti e, ciò che più importa, sembra indicare l'epoca del vescovo Teodosio come momento di formazione della leggenda apostolica siracusana.

Circa un secolo dopo l'episcopato di Teodosio, tra la fine dell'VIII e l'inizio del IX secolo la «rincorsa» al blasone apostolico ha contagia-

---

([58]) Con più precisione, prima dell'815, poiché essa è citata da Teodoro Studita e da Niceforo patriarca: Theod. Stud. *Epist.* II, 8, 42, 72 in *P.G.* 99, coll. 1136 A, 1244 D, 1304 C, 1605 AB; P. J. ALEXANDER, *The Patriarch Nicephorus of Costantinople*, Oxford 1958, p. 236 e p. 12 nota 2. Cf. anche E. PATLAGEAN, *Les Moines grecs d'Italie et l'apologie des thèses pontificales (VIII^e-IX^e siècles)*, in *Studi Medievali*, s. III, 5 (1964), pp. 588, 594; ACCONCIA LONGO, *La Vita di S. Leone vescovo di Catania*, cit., p. 56 nota 6.

([59]) Secondo MORINI, *Dell'apostolicità*, cit., pp. 64-65, al momento della stesura dell'*Encomio*, dove è ricordata un'immagine del santo (cf. *Acta SS. Iunii*, II, p. 789, cap. 2), le lotte iconoclaste non sarebbero nemmeno iniziate. In realtà questo aspetto dell'opera andrebbe valutato con maggiore attenzione: infatti al cap. 8 (*ibid.*, pp. 791-792) l'encomiasta, dopo averci informato della sua origine siracusana, aggiunge: ...τοὺς αὐτοῦ πολυτλήτους ἀγῶνας, οὐκ ἐν στήλαις λιθοπεποιημέναις, οὐδὲ γραφῇ χρωμάτων πεποικιλμέναις, οὐδὲ τύποις μορφώσεσιν ὕλης ἀψύχου, ἀλλὰ λόγῳ ἀληθείας αὐτοῖς ἔργοις μαρτυρουμένῳ διεγράψαμεν εἰκόνα ἐνεργῆ, καὶ σεμνὸν παράδειγμα διδασκαλείας εὐσεβοῦς, εἰς ἄληκτον μνήμην ἀναπέμποντες διηνέγκαμεν, θέαν πρὸ τῶν ὀφθαλμῶν τὰς ἐκείνου ἀρετὰς ποιούμενοι, ἀρετὰς λέγω..., parole che esprimono un concetto che si ritrova in testi iconoclasti: cf. M. V. ANASTOS, *The Ethical Theory of Images formulated by the Iconoclasts in 754 and 815*, in *Dumbarton Oaks Papers* 8 (1954), pp. 153-160. Allo stesso modo andrebbero meglio valutate le parole del cap. 14 (*Acta SS.*, cit., p. 795), tenendo conto che alcune opere composte in periodo iconoclasta e influenzate dall'ideologia al potere sono sopravvissute, anche se con qualche modifica, alla censura ortodossa: cf. I. ŠEVČENKO, *Hagiography of the Iconoclast Period*, in *Iconoclasm. Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies. University of Birmingham. March 1975*, ed. A. BRYER – J. HERRIN, Birmingham 1977, pp. 113-131, in particolare pp. 120-127; ACCONCIA LONGO, *La Vita di S. Leone vescovo di Catania*, cit., pp. 43-55.

to tutte le chiese siciliane e calabresi di una certa importanza ([60]), ma la situazione rappresentata nella *Vita* di S. Pancrazio è molto particolare: l'agiografo dipinge infatti una specie di «gemellaggio» tra Siracusa e Taormina, in cui è difficile distinguere quale delle due città occupi il rango più elevato.

Pancrazio e Marciano sono ordinati ambedue ad Antiochia da S. Pietro ed inviati ad evangelizzare le due città siciliane ([61]). In realtà all'inizio della narrazione Marciano ha almeno un punto di vantaggio su Pancrazio poiché è assimilato alla schiera dei Settanta Discepoli: ἦν δέ τις ἀποσταλεὶς ἀπὸ Ἱεροσολύμων ὑπὸ τῶν ἁγίων ἀποστόλων, ἐκ τῶν μαθητῶν τῶν τὰ δεύτερα ἐχόντων, ἐξ αὐτῆς ὑπάρχων τῆς πόλεως τῷ γένει, Μαρκιανὸς ὀνόματι ([62]).

Da parte sua, comunque, Pancrazio, figlio di genitori antiocheni, che recatisi in Giudea furono convertiti direttamente da Cristo, ha ascoltato di persona il Signore, anche se solo all'età di tre anni ([63]).

Dopo l'ordinazione ad Antiochia le strade di Marciano e Pancrazio si dividono temporaneamente, ma si riuniscono quando Pancrazio per divina ispirazione ordina presbitero uno dei suoi discepoli, Epafrodito, e lo invia a predicare nel territorio di *Torakinea*, ἐν τοῖς μέρεσι Τορακηνέας τῆς οὔσης γῆς κατὰ μεσημβρίαν, appartenente quindi, secondo Marciano, alla giurisdizione ecclesiastica di Siracusa ([64]). Ciò provoca

---

([60]) LANZONI, *Le diocesi d'Italia*, cit., pp. 337-338, 615-623; seguito da MORINI, *Dell'apostolicità*, cit.: ma cf. anche A. ACCONCIA LONGO, *Santi greci della Calabria meridionale*, in *Calabria bizantina. Testimonianze d'arte e strutture di territori* (*Atti dell'VIII e IX Incontro di Studi Bizantini*), Soveria Mannelli 1991, pp. 211-218.

([61]) VAN ESBROECK-ZANETTI, *Le dossier hagiographique*, cit., pp. 158-159.

([62]) *Vat. gr.* 1591, f. 4v, 1a col.

([63]) L'episodio, mutilo al f. 1 del *Vat. gr.* 1591, si può leggere per intero nell'*Ottob. gr.* 92, f. 303: ἔτι τοῦ μεγάλου Θεοῦ καὶ Σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ ἐν σαρκὶ τοῖς ἀνθρώποις συναναστρεφομένου, ὁ τούτου τοῦ ἀειμνήστου ἀνδρὸς Παγκρατίου πατήρ, ἐν τοῖς ἐπέκεινα Ἀντιοχείας ὁρίοις ὑπὸ θείας ἐλλαμφθεὶς χάριτος, λαβὼν τὴν ἑαυτοῦ γυναῖκα καὶ τὸν μονογενῆ υἱὸν αὐτῶν Παγκράτιον, τριετῆ ἄγοντα τὴν ἡλικίαν, ᾤχετο εἰς Ἱεροσόλυμα· καὶ εἰσελθὼν εἰς μίαν τῶν πόλεων Ἰουδαίας, ὁρᾷ τὸν Ἰησοῦν διδάσκοντα περὶ τῆς βασιλείας τῶν οὐρανῶν· καὶ πιστεύσας σὺν τῇ ἑαυτοῦ γυναικὶ καὶ τῷ μακαρίῳ Παγκρατίῳ, οἳ καὶ τυχόντες τῆς θείας καὶ μακαρίας ἀναγεννήσεως καὶ τὰ χριστιανικώτατα περιβαλλόμενοι ἄμφια, ὑπέστρεψαν ἐν τῷ οἴκῳ αὐτῶν πεφωτισμένοι τὰς ψυχάς.

([64]) *Vat. gr.* 1591, f. 71v; sull'identificazione della località, cf. VAN ESBROECK-ZANETTI, *Le dossier hagiographique*, cit., p. 161 e nota 21.

le rimostranze di Marciano e uno scambio molto «ufficiale» di lettere tra i due (65).

L'invio da parte di Pancrazio presso il vescovo di Siracusa di suoi messaggeri, guidati da Evagrio, il sedicente discepolo e biografo del martire, è il pretesto per narrare le vicende di Marciano nella sua città dall'arrivo fino a quel momento.

Uno scambio di visite fraterne tra i due vescovi concluderà la questione. Per primo è Marciano che si reca a Taormina e, dopo un breve soggiorno, torna a Siracusa accompagnato dallo stesso Pancrazio. Quest'ultimo è costretto a rientrare nella sua sede dall'incalzare degli avvenimenti: Taormina sta infatti per subire l'assedio del re calabro Aquilino (66). L'assedio di Taormina da parte dell'esercito calabrese, che verrà spazzato via dalla forza miracolosa delle icone, introduce il cosiddetto «romanzo» di Tauro e Menia, gli eroi eponimi della città (67).

La «contesa» tra Marciano e Pancrazio è stata interpretata finora sia come segno della maggiore autorità del vescovo di Siracusa nei confronti del vescovo di Taormina (68), sia come semplice conflitto di giurisdizione territoriale tra due vescovi dello stesso rango (69).

Ambedue le opinioni possono essere giustificate: infatti, se da una parte si può rilevare un atteggiamento di filiale rispetto da parte di Pancrazio verso Marciano, dall'altra il continuo sottolineare il legame fraterno che unisce i due sembrerebbe indicare che essi occupano posizioni di pari livello gerarchico.

Certamente in quest'epoca la città più importante della Sicilia è ormai Siracusa, che non a caso fu scelta già nel secolo VII da Costante II come sua residenza (70). Molti altri indizi concorrono ad evidenziare

---

(65) Le due lettere furono anche pubblicate da G. Di Giovanni, *Codex diplomaticus Siciliae*, Palermo 1743, pp. 358-361: cf. Capaldo, *Un insediamento slavo*, cit., p. 5. Cf. anche Amore, *S. Marciano di Siracusa*, cit., pp. 92-94.

(66) Van Esbroeck-Zanetti, *Le dossier hagiographique*, cit. pp. 161-162; Amore, *S. Marciano di Siracusa*, cit., pp. 103-108.

(67) Cf. Van Esbroeck-Zanetti, *Le dossier hagiographique*, cit., pp. 162, 166 e la bibliografia lì riportata.

(68) Patlagean, *Le Moines grecs d'Italie*, cit., p. 588; Morini, *Dell'apostolicità*, cit., pp. 66-70; Acconcia Longo, *Santi greci*, cit., p. 216.

(69) Van Esbroeck-Zanetti, *Le dossier hagiographique*, cit., p. 161 nota 23.

(70) Cf. sopra p. 42 e note 53, 54.

la preminenza sulle altre città siciliane di Siracusa ([71]), che proprio per questo doveva essere anche la residenza dello stratego di Sicilia, carica creata prima del 695 ([72]).

Inoltre è verosimile che dopo l'annessione delle diocesi siciliane al patriarcato di Costantinopoli, anche il vescovo di Siracusa abbia beneficiato di una promozione ([73]). Infatti un sigillo episcopale datato all'VIII secolo porta il nome di Marciano arcivescovo, che V. Laurent propone come primo arcivescovo autocefalo di Siracusa dopo l'annessione della diocesi al patriarcato di Costantinopoli ([74]).

Ma la situazione descritta nella *Vita* di S. Pancrazio rivela ad un più attento esame delle sorprese.

Taormina, secondo l'agiografo, è sottoposta al potere di un πολιτάρχης, Aureliano prima, poi Elido suo figlio ([75]). Il potere di questi personaggi si esercita solo sui concittadini e sembra un potere di esclusiva competenza civile e giudiziaria ([76]). Simile è la situazione di Siracusa, che è retta da due ἄρχοντες insieme, Seleuco e Gordio ([77]).

([71]) von Falkenhausen, *Die Städte im byzantinischen Italien*, cit., pp. 407 e nota 18, 412s., 414, 416, 421, 435 e *passim*.

([72]) *Ibid.*, p. 407. Cf. anche Costantino Porfirogenito, *De Thematibus*, a cura di A. Pertusi, Città del Vaticano 1952 (Studi e Testi, 160), pp. 94-96, 178-180, dove, tra le città siciliane ricordate, Siracusa precede Taormina ed Agrigento.

([73]) Von Falkenhausen, *Die Städte im byzantinischen Italien*, cit. p. 423.

([74]) V. Laurent, *Le corpus des sceaux de l'empire byzantin*, V: *L'église*, I, 1, *L'église de Constantinople. A. La hiérarchie*, Paris 1963, p. 694. Se la proposta dell'editore fosse verificabile con sicurezza, sarebbe interessante la coincidenza del nome del vescovo, che ricorda il leggendario protovescovo della città.

([75]) *Vat. gr.* 1591, ff. 12r 2a col. 43r 2a col.: cf. Van Esbroeck-Zanetti, *Le dossier hagiographique*, cit., pp. 159-160.

([76]) Tra l'VIII e il IX secolo esistono ancora nei temi, accanto allo stratego e alle altre autorità militari, autorità locali con competenze esclusivamente civili: N. Oikonomidès, *Les listes de préséance byzantines des IX^e et X^e siècles*, Paris 1972, pp. 51, 303, 343; è il caso dell'ἔπαρχος nella *Vita* di S. Leone di Catania: Acconcia Longo, *La Vita di S. Leone vescovo di Catania*, cit., pp. 41-42.

([77]) *Vat. gr.* 1591, ff. 82v 1a col., 83r 1a col. Qui il termine *archon*, equivalente di *politarches*, potrebbe essere inteso genericamente come «capo» oppure «maggiorente», ma potrebbe avere anche un senso più tecnico. In un periodo di poco successivo *archon* è una vera e propria magistratura: si trovano infatti *archontes* di città e regioni soprattutto di importanza strategica e commerciale, come poteva essere Siracusa: cf. H. Ahrweiler, *Byzance et la mer*. Paris 1966 (Bibl. Byz., Etudes, 5), pp. 48-49, 54-61; ma cf. anche Oikonomidès, *Les listes de préséance*, cit., pp. 342-343.

Sopra i capi delle due città, emerge poi il più importante tra i personaggi pubblici, l'ἡγεμών Bonifacio, i cui compiti sono soprattutto militari (78), ma la cui funzione è anche quella di sovrintendere al buon funzionamento delle istituzioni. È narrata infatti la sua partenza per una spedizione oltremare, contro gli Avari che risiedevano a Durazzo e Atene (79), e il suo ritorno vittorioso, con ricco bottino e torme di prigionieri (80). Ed è lo stesso Bonifacio che protegge la chiesa, che amministra le ricchezze della città, che prima nomina e poi fa processare e condannare il πολιτάρχης Elido, colpevole di aver fatto uccidere due discepole di Pancrazio (81).

In più punti della narrazione l'agiografo insiste sulla dignità di Bonifacio. Ad esempio, quando Licaonide, il nocchiero della nave che ha trasportato Pancrazio a Taormina, saluta Bonifacio, gli rivolge le parole:... κύριε ἡγεμών, ἀξίως τὸ λαμπρὸν ὑπατικὸν περιβεβλημένος, δι' ὃ καὶ τοποκτίστης ἐκλήθης (82). E quando Bonifacio si accinge solennemente, insieme agli altri dignitari, a processare Elido, indossa τὸ ἱμάτιον τοῦ ὑπατικοῦ, τὴν χλανίδα τῆς ἡγεμονίας, τὴν βακτηρίαν τῆς τοποκτησίας (83).

Termini antichi, certamente, ma riportati secondo l'uso medievale.

Il titolo di ἡγεμών potrebbe nascondere, nella sua genericità letteraria, il termine più tecnico di στρατηγός (84), il comandante del tema (85). Ma, oltre che dell'ἡγεμονία, cioè il comando militare, Bonifacio è investito della carica, o piuttosto della dignità, di ὕπατος, conso-

---

(78) VAN ESBROECK-ZANETTI, *Le dossier hagiographique*, cit. pp. 159-161.

(79) Cf. CAPALDO, *Un insediamento slavo*, cit., p. 13.

(80) Cf. *Vat. gr.* 1591, ff. 52r-55v, 63v-67r.

(81) *Vat. gr.* 1591, ff. 50v, 63r-64r, 67r-69r; VAN ESBROECK-ZANETTI, *Le dossier hagiographique*, cit., p. 161.

(82) *Vat. gr.* 1591, f. 12v 1a col.

(83) *Ibid.*, f. 67v 1a col.

(84) Sull'equivalenza di significato tra ἡγεμών e στρατηγός: R. GUILLAND, *Les termes désignant le commandant en chef des armées byzantines*, in ID., *Recherches sur les institutions byzantines*, Berlin-Amsterdam 1967 (Berl. Byzant. Arbeiten, 35), I, pp. 380, 383, 395.

(85) Cf. OIKONOMIDÈS, *Les listes de préséance*, cit. p. 341; V. VON FALKENHAUSEN, *La dominazione bizantina nell'Italia meridionale dal IX all'XI secolo*, Bari 1978, pp. 111ss.; H. GLYKATZI-AHRWEILER, *Recherches sur l'administration de l'empire byzantin aux IXe-XIe siècles*, in *Bull. de Corresp. Hellen.* 84 (1960), pp. 36ss.

le. Dignità che dopo l'epoca di Giustiniano e l'abolizione del consolato ordinario ha progressivamente perduto importanza (86), tanto che per l'epoca in cui la *Vita* è stata composta, essa è troppo modesta per uno stratego di Sicilia, che nei documenti e nelle fonti storiografiche è sempre indicato col titolo di πατρίκιος (87), accompagnato spesso da πρωτοσπαθάριος, ma non ὕπατος (88).

Un console-stratego, quindi, che compie una spedizione militare contro gli Avari: come spesso accade, l'agiografo mescola fatti, costumi e istituzioni del suo tempo con ciò che sa dei «tempi antichi».

Ciò che più suscita meraviglia è comunque il fatto che Bonifacio non risieda, come ci si potrebbe aspettare, a Siracusa, bensì a Taormina, dove, e qui il termine è inequivocabile, si trova il πραιτώριον (89), che ai tempi dell'agiografo indica la residenza ufficiale dello stratego (90).

Come interpretare la situazione qui descritta? Come semplice leggenda campanilistica, che descrive un passato glorioso che la città non *ha* mai avuto, come una pia aspirazione dell'agiografo di Taormina o come specchio di un reale stato delle cose? Vi è forse stato un momento in cui Taormina ha creduto di poter togliere a Siracusa il primato sulle città siciliane?

Se infatti la disputa territoriale tra le due chiese viene risolta in una dichiarazione di fraterna parità (91), il paragone tra Siracusa e Taormina, così come sono descritte dall'agiografo, è tutto a favore di *quest*'ultima.

A Taormina risiede Bonifacio, l'autorità più alta tra quelle nominate, i pagani sono stati convertiti e gli Ebrei cacciati, quindi l'ambien-

---

(86) Cf. GUILLAND, *Le consul*, in *Recherches*, cit., II, pp. 44-60; OIKONOMIDÈS, *Les listes de préséance*, cit., pp. 91, 296, 325.

(87) OIKONOMIDÈS, *Les listes de préséance*, cit., pp. 294-295.

(88) Cf. S. BORSARI, *L'amministrazione del tema di Sicilia*, in *Riv. Stor. Ital.* (1954), pp. 145 nota 1, 156-157; OIKONOMIDÈS, *Les listes de préséance*, cit., 346; AHRWEILER, *Byzance et la mer*, cit. p. 29 nota 5.

(89) *Vat. gr.* 1591, f. 12r 2a col.: εἰσελθὼν τοιγαροῦν ὁ Λυκαονίδης πρὸς πραιτώριον, εὗρεν αὐτὸν ἐν τῷ πραιτωρίῳ, e *passim*.

(90) Cf. VON FALKENHAUSEN, *Die Städte im byzantinischen Italien*, cit., 410s. e 412.

(91) Cf. la traduzione di AMORE, *San Marciano di Siracusa*, cit., pp. 92-

te per i cristiani è relativamente tranquillo (92). La vita economica della città è particolarmente prospera per le ricchezze in essa accumulate grazie alle arti di Menia, che conosceva il segreto della fabbricazione dei metalli preziosi (93). Questo è un dettaglio interessante, poiché sembra che realmente nella Sicilia medievale fiorisse la lavorazione dell'oro con la produzione di oggetti di particolare pregio (94). Inoltre il prestigio della città merita che l'agiografo le costruisca un'origine mitica, in verità un blasone da *parvenu*, attraverso lo stravagante romanzo eziologico di Tauro e Menia (95).

Opposta è la condizione di Siracusa: una città dilaniata dalle contese, avvelenata da disordini e turbolenze, anzi, letteralmente spaccata in due dalle fazioni, che solo dopo molte sofferenze Marciano riesce a convertire e pacificare.

Narra infatti la *Vita* che, anche dopo la conversione al cristianesimo di Seleuco e Gordio insieme a una parte della cittadinanza, i pagani rimasti, in preda al furore, si scelsero un nuovo capo e vollero costruirsi un'altra città e un altro tempio, simile a quello di Apollo nella «città paludosa» (96), ma, come i costruttori della torre di Babele, perdettero la capacità di comunicare (97), così che essi stessi, nella più totale confusione, distruggevano la loro opera.

---

(92) Cf. VAN ESBROECK-ZANETTI, *Le dossier hagiographique*, cit., pp. 160-161.

(93) *Ibid.*, pp. 160, 162; ACCONCIA LONGO, *La Vita di S. Leone vescovo di Catania*, cit., p. 57.

(94) Cf. A. GUILLOU, *La Sicile Byzantine. Etat de recherches*, in *Byz. Forschungen* 5 (1977), p. 126, che rimanda a Niceforo patriarca, *Brev.*, ed. C. DE BOOR, Lipsiae 1880, p. 69.

(95) VAN ESBROECK-ZANETTI, *Le dossier hagiographique*, cit., pp. 156, 162, 166.

(96) Cf. AMORE, *S. Marciano di Siracusa*, cit., pp. 98-99. *Vat. gr.* 1591, f. 83rv: ἕτεροι δὲ στασιάσαντες κατὰ τῶν πεπιστευκότων καὶ τῶν ἀρχόντων Σελεύκου καὶ Γορδίου, ἀποσχισθέντες ποιῆσαι ἤθελον ἑαυτοῖς ἄντικρυς τῆς πόλεως ναὸν εἰδωλικόν· καὶ ἐπαρξάμενοι τοῦ ἔργου ἔλαβον λίθους λαξευτοὺς ὁμοίους τοῦ ναοῦ τοῦ ἔνδοθεν τῆς παλουδικῆς πόλεως, καὶ τὰ ἔξω πλακώσαντες λίθοις γωνικοῖς, προεχειρίσαντο ἑαυτοῖς ἄρχοντα πάνυ πονηρότατον. E più avanti, f. 84r, 1a col.: ...πόλιν ἑτέραν καὶ ἕτερον ναὸν θέλομεν ποιῆσαι τῆς θεᾶς Ἀρτέμιδος.

(97) Il testo della *Vita* dal *Vat. gr.* 1591, f. 83v 2a col., integrato e corretto con l'*Ottob. gr.* 92, f. 416 dice ἔπεσεν ἀδολεσχία ἐν τοῖς ἀνδράσι, ὡς καὶ τοῖς μηχανικοῖς τοῦ ἔργου ἐναντίον γενέσθαι τοῦ ἐπιβαλεῖν λίθον καὶ τὴν ἁρμονίαν

L'altra città indica forse il quartiere siracusano di Neapoli, così come la παλουδικὴ πόλις potrebbe essere l'isola di Ortigia, dove realmente si trovava un tempio dedicato ad Apollo (98). I riferimenti topografici sono quindi credibili, ma la situazione descritta a quale epoca si riferisce?

Se la *Vita* di Pancrazio non fosse già nota intorno all'815 (99), si potrebbe pensare alla rivolta di Eufemio, durante la quale si assisté, all'interno della rivolta siciliana contro l'imperatore Michele II (821-827) (100), alla guerra civile tra Eufemio e il suo stesso luogotenente Balata, o Palata, insediati ognuno in un quartiere della città (101).

Siracusa comunque non era nuova a simili turbolenze. Già nel secolo precedente aveva visto la ribellione dello stratego Sergio, con l'usurpazione e poi la morte di Basilio Onomagulos (102). Un'altra rivolta avvenne al tempo di Irene (103). Non è certo un caso che Siracusa abbia meritato il soprannome di πόλις τυραννίς nei testi apocalittici (104), che riflettono l'impatto umorale degli avvenimenti nella coscienza della gente comune.

Può darsi perciò che in un periodo di disordini lo stratego di Sicilia abbia preferito risiedere nella più tranquilla e sicura Taormina. È indicativo a questo proposito che, dopo la caduta di Siracusa

---

αὐτοὶ δὲ ἐπιβάλλοντες τὴν πεπτωκυίαν λάξευσιν ὡς οὐκ ἐχρῆν, πάλιν τῇ νυκτὶ συμπεπτώκασιν...

(98) K. Fabricius, *Das antike Syrakus*, Leipzig 1932 (Klio. Beiträge zur alten Gesch., n.f. 15. Beiheft), p. 6; cf. *Storia della Sicilia*, I, Napoli 1979, pp. 665-666 e *passim*. Agli archeologi il compito di verificare le indicazioni contenute nella *Vita, Vat. gr.* 1591, f. 82r, 1a col.: ...καὶ ἐν τῷ τόπῳ τῷ ἱπποδρομικῷ ἐστιν θεὸς ὃν ὀνομάζουσιν θεὸν Ἀπόλλωνα· κἀκεῖ ἐπετελοῦσαν θυσίας πολλὰς θύοντες τοὺς υἱοὺς αὐτῶν καὶ τὰς θυγατέρας τοῖς ἀκαθάρτοις δαίμοσιν.

(99) Cf. sopra p. 44, nota 58.

(100) Theoph. Cont., II, 27, ed. I. Bekker, Bonn 1838, pp. 81-83; cf. Alexander, *Les débuts des conquêtes arabes en Sicile*, cit., pp. 5-19; Guillou, *La Sicile Byzantine*, cit., pp. 118-120.

(101) Lo scontro tra i due è narrato in un testo apocalittico conservato nella traduzione paleoslava: cf. Alexander, *Les débuts des conquêtes arabes en Sicile*, cit., pp. 10-13.

(102) Theoph., *Chronogr.*, ed. cit., I, pp. 398-399.

(103) *Ibid.*, p. 454.

(104) Cf. Alexander, *Les débuts des conquêtes arabes en Sicile*, cit., pp. 10-11 e nota 21.

nell'878, sia proprio Taormina la sede del comando bizantino nell'isola ([105]).

Quale che sia la situazione storica che ha ispirato l'agiografo, l'impressione che emerge da un esame di questi elementi è che il confronto tra le due città sia tutt'altro che pacifico: nella *Vita* di S. Pancrazio è descritto un tentativo di avanzamento di Taormina a spese di Siracusa.

Resta infine un'ultima possibilità, che cioè la *Vita* di S. Pancrazio, così come è giunta fino a noi, sia stata redatta dopo la caduta di Siracusa nell'878 e prima della conquista araba di Taormina ([106]), ma non credo che ciò sia probabile: non solo perché l'opera è già nominata nell'815, ma anche perché essa appartiene ad un genere agiografico «arcaico», in voga nei secoli VI-VIII ([107]).

Né risolverebbe il problema l'ipotesi che l'*excursus* relativo a S. Marciano sia stato inserito nella *Vita* di S. Pancrazio in un secondo momento ([108]), poiché l'impressione di una rivalità tra Taormina e Siracusa si ricava dal complesso dell'opera e non solo dalla notizia su Marciano.

A questo proposito, tuttavia, varrebbe la pena di esaminare con attenzione la *Vita* di S. Marciano giuntaci solo nella traduzione latina e tratta dalla *Vita* di S. Pancrazio ([109]), che, così come è tramandata

---

([105]) Cf. von Falkenhausen, *La dominazione bizantina*, cit., pp. 100-102; G. Rossi Taibbi, *Vita di Sant'Elia il Giovane*, Palermo 1962, cap. 26, 28, 49-53, pp. 38-43, 74-82 (= *Auct. BHG* 580).

([106]) Cf. von Falkenhausen, *La dominazione bizantina*, cit., p. 28.

([107]) Come giustamente osservano Van Esbroeck-Zanetti, *Le dossier hagiographique*, cit., pp. 157-158, 165-166.

([108]) L'ipotesi è avanzata da Capaldo, *Un insediamento slavo*, cit., pp. 12-13.

([109]) Cf. sopra nota 44. Che l'opera derivi dalla *Vita* di S. Pancrazio e sia una traduzione dal greco lo può dimostrare senza ombra di dubbio il passo riportato qui di séguito, tratto da Amore, *San Marciano di Siracusa*, cit., p. 112, «*Nam et iste de se cuidam religioso presbitero euachristo (sic), qui vitam beati scripsit pancratii hoc apertissime narrat dicens: multas angustias et tribulationes induxerunt super me achristi iudei midici, farmaci, qui et malefici dicuntur, de maleficiis et variis figuris quas faciebant coram populo apparere et transformari, convertentes eos a veritate et inclinantes ad credendum mendacissimis erroribus*», raffrontato al passo della *Vita* greca di S. Pancrazio, dove Marciano narra ad Evagrio le sue peripezie, cf. *Vat. gr.* 1591, f. 81v, 2a col., ...τότε λέγει πρός με· τέκνον Εὐάγριε, πολλὰς θλίψεις καὶ στενοχωρίας οἱ ἀχάριστοι Ἰουδαῖοι καὶ οἱ πονηρότατοι Μοντανοὶ πεποιήκασίν μοι· οὐ μόνον οὗτοι, ἀλλὰ καὶ οἱ Μηδικοὶ

nel *Neapol. Bibl. Nat. Ms.* XV AA. 14 (110), presenta delle contraddizioni.

Infatti, come ho ricordato sopra (111), a proposito della torre sul Porto Grande di Siracusa dalla quale i Medi scagliano contro Marciano il fuoco greco, il testo dice «*de qua re testis est ipsa turris que actenus perseverat*». Se la torre è la stessa di cui Teodosio monaco ricorda la distruzione da parte degli Arabi durante l'attacco a Siracusa (112), ed è molto probabile che lo sia, ciò indica che la *Vita* è stata redatta prima dell'878.

Al tempo stesso, però, alla fine dell'opera troviamo le parole: «*Reconditum est autem eius sacratissimum corpus cum ymnis et laudibus in civitate siracusana. Postmodum vero dei omnipotentis iudicio, cum eadem civitas ab agarenis excidium pateretur summa veneratione translatum in civitatem Patras, in basilicam beati theodori martiris conditum est*» (113), parole che si riferiscono proprio alla presa di Siracusa dell'878, ma che tuttavia potrebbero essere un'aggiunta posteriore agli avvenimenti.

È auspicabile che un esame completo della tradizione manoscritta del testo latino (114) possa risolvere questa incertezza, ma è comunque probabile che la *Vita* di S. Marciano sia stata separata dal contesto della *Vita* di S. Pancrazio, e quest'ultima abbreviata nella redazione testimoniata dal *Vat. gr.* 2010 (115), prima dell'878, in un momento in cui le ragioni che avevano spinto l'agiografo ad accomunare le vicende dei due protovescovi e delle origini dei rispettivi vescovati non avevano più ragion d'essere.

Università di Roma «La Sapienza» Augusta Acconcia Longo

φαρμάκοι, τὰς μαγείας καὶ τὰς διαβολικὰς αὐτῶν φαντασίας τοῖς λαοῖς ἐμφανίζοντες, ἐπὶ τοὺς μύθους ἐκτρέπουσι.

(110) Cf. A. Poncelet, *Catal. Codicum Hagiogr. Latin. Bibliothecarum Neapolitanarum*, in *Anal. Boll.* 30 (1911), pp. 211-216.

(111) Cf. p. 38 e nota 25.

(112) Cf. p. 38 e nota 28.

(113) Amore, *San Marciano di Siracusa*, cit., p. 118.

(114) Cf. *ibid.*, p. 31 nota 36; Fros, *Bibl. Hag. Lat. novum supplementum*, cit. (p. 41, nota 44), n. 5265 d e.

(115) Cf. Capaldo, *Un insediamento slavo*, cit., p. 7.

POST SCRIPTUM

Soltanto quando questo articolo era già in avanzata fase di stampa (settembre '91), ho avuto notizia da Vera von Falkenhausen, che ringrazio cordialmente, dell'articolo di C. J. STALLMAN, *The Past in Hagiographic Texts: S. Marcian of Syracuse*, in *Reading the Past in Late Antiquity*, ed. G. CLARKE, Singapore 1990, pp. 347-365, che sostanzialmente affronta gli stessi problemi. Alcune osservazioni coincidono, ma l'analisi delle fonti, in parte comuni, conduce a conclusioni diverse. Nell'impossibilità di discutere in questa sede le differenze di giudizio, mi riprometto di tornare quanto prima sull'argomento.

A. A. L.

ARETHAEA II

IMPAGINAZIONE E SCRITTURA NEI CODICI DI ARETA *

Tornando ad affrontare il tema dei manoscritti posseduti e annotati da Areta di Cesarea, nell'àmbito di una ricerca sistematica sulle scritture e sulle tipologie librarie dei secoli IX e X (1), mi propongo stavolta di esaminare i rapporti fra caratteri materiali e scrittura – sia dei copisti sia di Areta – non tanto attraverso la ricca letteratura che si è stratificata sull'argomento (2), bensì interrogando direttamente i te-

---

* La presente ricerca è stata svolta con i fondi del Ministero per l'Università e la Ricerca Scientifica e Tecnologica, erogati attraverso l'Università degli Studi di Roma «La Sapienza».

(1) Si veda la prima parte: L. Perria, Arethaea. *Il codice Vallicelliano di Areta e la* Ciropedia *dell'Escorial*, in *Riv. di St. Biz. e Neoell.* n.s. 25 (1988), pp. 41-56, 8 tavv. Alcuni risultati parziali della ricerca in corso sono stati pubblicati in Ead., *Una minuscola libraria del secolo IX*, in *Riv. di St. Biz. e Neoell.* n.s. 26 (1989), pp. 117-137.

(2) Mi limiterò qui a citare le opere principali che trattano della vita e dell'attività di Areta: A. Harnack, *Exkurs zu § 3: Der Erzbischof Arethas von Cäsarea, seine Studien und seine Bibliothek*, in *Die Überlieferung der griechischen Apologeten des 2. Jahrhunderts in der alten Kirche und im Mittelalter* (Texte und Unters. zur Gesch. der altchr. Lit., I/1-2), Leipzig 1882, pp. 36-46; S. B. Kugeas, *Ὁ Καισαρείας Ἀρέθας καὶ τὸ ἔργον αὐτοῦ*, ἐν Ἀθήναις 1913; J. Bidez, *Aréthas de Césarée éditeur et scholiaste*, in *Byzantion* 9 (1934), pp. 391-408; E. Diekamp, *Analecta Patristica, 12: Arethas von Caesarea* (Orientalia Christiana Analecta, 117), Roma 1938, pp. 230-236; H.-G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich* (Byzant. Handb. im Rahm. d. Handb. d. Altertumswiss., II/1), München 1959, pp. 591-594; P. Lemerle, *Le premier humanisme byzantin* (Bibliothèque Byzantine, Etudes – 6), Paris 1971, pp. 205-241; N. G. Wilson, *Scholars of Byzantium* [London 1983], pp. 120-135 (trad. ital. di G. Gigante, *Filologi bizantini*, [Napoli] 1990). Altre indicazioni bibliografiche si trovano – oltre che nelle opere già citate – in G. Cavallo, *La trasmissione dei «moderni» tra antichità tarda e medioevo bizantino*, in *Byz. Zeitschr.* 80 (1987), pp. 313-329, precisamente pp. 316-317. Dei contributi che riguardano più specificamente problemi di carattere paleografico, si darà notizia nella descrizione dei manoscritti.

stimoni, ovvero i codici. Infatti alcuni di essi, in particolare quelli conservati nelle biblioteche di Francia e Gran Bretagna, non sono stati ancora esaminati in modo approfondito, soprattutto sotto il profilo codicologico, e possono fornire una ricca messe di dati sulle tecniche di produzione libraria, oltre a offrire lo spunto a riflessioni di ordine paleografico.

In particolare, mi sembra non privo di interesse presentare una sintesi delle osservazioni relative alle tecniche di *mise en page* (3) utilizzate nei manoscritti commissionati (o acquistati) da Areta e sui criteri da lui stesso seguiti nell'apporre scoli e note marginali. Prima ancora, però, sarà opportuno accennare almeno alle date e ai fatti salienti della biografia di Areta, per inquadrare i suoi interessi di bibliofilo nel panorama generale della vita e per dare ragione di talune valutazioni sull'origine dei manoscritti della sua biblioteca.

Il recente completamento dell'edizione critica delle opere minori di Areta (4) consente di arricchire – sia pure di poco – gli scarni dati biografici in nostro possesso e di chiarire alcune incertezze, per esempio in rapporto alla data di nascita. Pare infatti che essa vada collocata senz'altro intorno all'850 (5), dal momento che in un'opera databile poco dopo l'anno 921 Areta afferma di avere 73 anni e altrove si definisce coetaneo del patriarca Nicola I, nato intorno all'852 (6).

---

(3) Sul concetto di *mise en page* rinvio a L. Gilissen, *Prolégomènes à la codicologie. Recherches sur la construction des cahiers et la mise en page des manuscrits médiévaux* (Les publications de «Scriptorium», 7), Gand 1977, in particolare pp. 123-135, e ai contributi pubblicati in *Atti del Convegno Internazionale «Il libro e il testo». Urbino, 20-23 sett. 1982*, Urbino 1984. Che questo aspetto del manoscritto sia diventato oggetto di particolare attenzione negli ultimi anni, è confermato dalla recente pubblicazione del volume *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, a cura di H.-J. Martin e J. Vezin, [Paris 1990], che – pur nel taglio mirato a una larga diffusione – mette a fuoco la problematica relativa in tutti i suoi aspetti.

(4) *Arethae archiepiscopi Caesariensis Scripta minora*, ed. L. G. Westerink, I-II, Lipsiae 1968-1972.

(5) Per una stima più prudente, che pone la nascita di Areta non più tardi dell'anno 870 od 860, cf. Diekamp, *op. cit.*, pp. 231-232, e Lemerle, *op. cit.*, p. 207. Già il Beck, tuttavia, datava la sua nascita «nicht sehr lange nach 850» (Beck, *op. cit.*, p. 591), e Nigel Wilson ritiene che Areta sia nato «probably *c.* 850»: *Scholars* . . . cit., p. 120.

(6) Si veda per esempio *Theologische Realenzyklopädie*, III, Berlin-New York 1978, pp. 690-692, *s.v. Arethas von Caesarea* (a cura di F. Tinnefeld). I pas-

Nulla di nuovo emerge sulla sua nascita a *Patrai* (ovvero Patrasso) nel Peloponneso, da una famiglia piuttosto in vista, e sui rapporti di amicizia che intrattenne con il futuro imperatore Basilio I, ma non è da trascurare l'osservazione che forse Areta si trasferì a Costantinopoli prima della morte dell'imperatore, avvenuta nell'886, giacché esprime con calore la sua gratitudine per i benefici da lui ricevuti (7).

All'anno 888 risale la prima nota di possesso su un manoscritto, il *Bodl. D'Orville* 301, da cui non si ricavano indicazioni sullo *status* di Areta; a quell'epoca probabilmente era ancora laico, mentre nell'895 era diventato diacono, come risulta dalla sottoscrizione del *Bodl. Clark.* 39, e – stando all'intestazione dell'op. 66 – tale era ancora nella primavera del 901, quando fu accusato di empietà e dovette subire un giudizio prima di essere scagionato (8). Nonostante questa disavventura, negli anni 901-2 tenne alcune prediche in occasione di solennità religiose e pronunciò discorsi ufficiali alla tavola imperiale (9), dopo di che – nella seconda metà del 902 o nel 903 (10) – divenne metropolita di Cesarea e quindi *protothronos* del patriarcato di Costantinopoli, secondo in rango soltanto al patriarca (11). Ciò non significa che egli trasferisse la propria residenza a Cesarea, anzi in qualità di membro del sinodo perpetuo (σύνοδος ἐνδημοῦσα) risiedeva con ogni probabilità a Costantinopoli (12). Di fatto pare che si allontanasse dalla capitale

---

si a cui si fa riferimento sono rispettivamente l'*Apologetico* (ed. Westerink, I, op. 25, p. 227 l. 19) e un'epistola (ed. Westerink, I, op. 10, p. 108, ll. 8 e segg.).

(7) Ed. Westerink, I, op. 2, p. 14, ll. 24 e segg. Si veda anche P. Lemerle, *La Chronique improprement dite de Monemvasia: le contexte historique et légendaire*, in *Rev. des Ét. Byz.* 21 (1963), pp. 5-49, precisamente pp. 25-27, 37-40; J. Koder, *Arethas von Kaisareia und die sogenannte Chronik von Monembasia*, in *Jahrb. d. Österr. Byzant.* 25 (1976), pp. 75-80, precisamente p. 77.

(8) Cf. ed. Westerink, II, op. 66, p. 49 e segg.

(9) Si vedano rispettivamente nell'ed. Westerink le op. 58 e 59 (II, pp. 7-16), e 61-65 (II, pp. 23-48).

(10) La nomina dovette essere posteriore al 20 luglio 902, data in cui furono pronunciate la prima e la seconda δημηγορία ἐπιτραπέζιος per la festa di s. Elia (ed. Westerink, II, op. 65, p. 43). Mentre il Beck propende per l'anno 902 (*op. cit.*, p. 591), il Jenkins afferma che la sede di Cesarea si rese vacante soltanto nel 903: R. J. H. Jenkins, *Byzantium: the Imperial Centuries*, London 1966, p. 220.

(11) Su tale prerogativa, che spettava di diritto al metropolita di Cesarea, cf. Beck, *op. cit.*, pp. 67, 158.

(12) Sull'argomento della *synodos endemusa*, alle cui sedute quasi quotidiane partecipavano i vescovi residenti a Costantinopoli – metropoliti e arcive-

solo per brevi periodi e non sempre di sua spontanea volontà: basti pensare all'esilio in Tracia nel 906-907 ([13]), in séguito al suo intervento contrario all'imperatore Leone VI nell'affare della tetragamia. In questa circostanza Areta non mostrò certo una coerenza lineare, poiché voltò le spalle al suo amico di un tempo, il patriarca Nicola I, per schierarsi a fianco di Eutimio e successivamente cambiò ancora una volta partito ([14]).

Gli ultimi dati biografici si riferiscono ai suoi rapporti cordiali con Romano I Lecapeno e con il figlio di questi, Teofilatto ([15]), ma l'ultima data sicura è offerta proprio da un manoscritto, e precisamente dalla sottoscrizione del *Mosqu.* GIM 231, dell'anno 932, opera del diacono Stiliano. Tuttavia il nesso che si è voluto istituire fra questo manoscritto e il *Par. gr.* 781 trascritto da uno Stiliano nell'anno 939 – prolungando la vita di Areta almeno fino a quella data – è inconsistente, non solo perché Areta non ebbe nulla a che vedere con l'esecuzione del *Par. gr.* 781 ([16]), ma soprattutto perché lo Stiliano che vergò il codice non è lo stesso che trascrisse per Areta la raccolta di scritti polemici conservata a Mosca ([17]).

Altrettanto fragile, e comunque discussa, risulta l'attribuzione ad Areta dell'epistola a Costantino VII Porfirogenito, in cui un vecchio

---

scovi autocefali – cf. BECK, *op. cit.*, pp. 42-43, 70, e specialmente J. HAJJAR, *Le Synode permanent dans l'Église Byzantine des origines au XI^e siècle* (Orientalia Christana Analecta 164), Roma 1962.

([13]) Cf. ed. WESTERINK, I, opp. 45-46, pp. 306-314, e *Vita Euthymii Patriarchae CP.* Text, Translation, Introduction and Commentary by P. KARLIN-HAYTER (Bibliothèque de « Byzantion », 3), Bruxelles 1970, cap. 15, pp. 103, 200-207.

([14]) Cf. JENKINS, *op. cit.*, pp. 219-221, e LEMERLE, *op. cit.*, pp. 208-209.

([15]) Cf. ed. WESTERINK, I, op. 31, pp. 265-6, e op. 37, pp. 290-293, entrambe dell'anno 927.

([16]) Lo stesso Lemerle, pur accettando, a quanto pare, l'identificazione del copista del *Par. gr.* 781 con lo Stiliano del codice moscovita, osserva che in ogni caso esso fu trascritto per il protospatario Kalokyros: LEMERLE, *op. cit.*, p. 208 nota.

([17]) L'attribuzione del *Par. gr.* 781 al copista di Areta è insostenibile, nonostante la versatilità grafica esibita da Stiliano: per un confronto chiarificatore, basta esaminare i rispettivi facsimili in K. and S. LAKE, *Dated Greek Minuscule Manuscripts to the Year 1200* (Monumenta palaeographica vetera. First Series), I-X, Indices, Boston 1934-1945 (cit. d'ora in poi LAKE), IV, tavv. 232-233 (*Par. gr.* 781), VI, tavv. 379-381 e 384 (*Mosqu.* GIM 231).

protothronos si lagna di chi vorrebbe allontanarlo dal suo ufficio per ragioni di età ([18]).

I manoscritti di Areta

Mi sembra superfluo in questa sede riprendere *ex novo* la discussione sulla composizione della biblioteca di Areta per riesaminare attribuzioni già da tempo discusse e scartate ([19]). Ritengo infatti più utile concentrare l'attenzione sugli otto manoscritti appartenuti con certezza ad Areta – senza escludere il confronto con altri gruppi – tenendo presente soprattutto lo studio complessivo dedicato di recente allo «*scriptorium*» di Areta da Boris Fonkič, nonché i pareri espressi da Paul Lemerle, Jean Irigoin e Nigel Wilson ([20]).

Dopo alcune brevi note descrittive, saranno forniti i dati relativi ai caratteri materiali dei manoscritti, condensati per motivi pratici in due tabelle. L'ordine seguito nella trattazione è quello adottato dal Fonkič.

Il più antico dei codici posseduti da Areta è il *Bodl. D'Orville* 301, eseguito dal chierico Stefano (ff. 2-4, 5v, 15v-387v) nell'anno 888 e acquistato per 14 *nomismata* ([21]). Contiene Euclide nella redazione del

([18]) L'epistola venne attribuita ad Areta indipendentemente dal Lambros (*Νέος Ἑλληνομνήμων* 13 [1916], pp. 205-210) e dal Diekamp (*op. cit.*, pp. 230-236) con la datazione al 933; l'attribuzione è accettata dal Beck (*op. cit.*, p. 591 n. 3) – che accoglie però le obiezioni del Darrouzès, spostando la data all'inizio del regno di Costantino quale imperatore unico, cioè al 944 – e in ultimo dal Westerink (*op. cit.*, II, p. 145). Tuttavia non vi sono elementi tali da avvalorare senz'altro l'identificazione del *protothronos* con Areta, che sarebbe stato ormai quasi centenario: cf. anche Lemerle, *op. cit.*, p. 207 n. 9.

([19]) Si veda in proposito E. Zardini, *Sulla biblioteca dell'arcivescovo Areta di Cesarea (IX-X secolo)*, in *Akten des XI. Internationalen Byzantinistenkongresses, München 1958*, München 1960, pp. 671-678; Lemerle, *op. cit.*, pp. 213-237; Wilson; *Scholars* ... cit., pp. 126-130, e B. L. Fonkič, Scriptoria *bizantini. Risultati e prospettive della ricerca*, in *Riv. di St. Biz. e Neoell.* n.s. 17-19 (1980-82), pp. 73-118, precisamente pp. 104-108.

([20]) Cf. Fonkič, *art. cit.*, pp. 99-108; Lemerle, *op. cit.*, pp. 213-235; J. Irigoin, *Survie et renouveau de la littérature antique à Constantinople*, in *Cahiers de Civilisation Médiévale* 5 (1962), pp. 287-302, rist. in *Griechische Kodikologie und Textüberlieferung*, hrsg. von D. Harlfinger, Darmstadt 1980, pp. 173-205, precisamente pp. 192-3; Wilson, *Scholars* ... cit., pp. 120-126.

([21]) Cf. E. Maass, *Observationes palaeographicae*, in *Mélanges Ch. Graux*, Paris 1884, pp. 749-766, precisamente pp. 750-1, e Fonkič, *art. cit.*, pp. 99-100,

IV secolo di Teone Alessandrino, peraltro più diffusa dell'originale [22], e non ha un grande valore dal punto di vista testuale, ma presenta una nota marginale di rilevante interesse per la storia delle scienze matematiche (f. 120), poiché riguarda l'uso delle lettere come simboli algebrici da parte di Leone il Filosofo [23]; va sottolineato però che la nota è della mano del copista, e non di Areta.

La pergamena usata è di spessore medio, piuttosto levigata ma di colore giallastro. I fascicoli sono quaternioni, e la segnatura – probabilmente non originale – si trova nell'angolo inferiore esterno del f. 1r. L'ornamentazione è praticamente inesistente e in generale il *Bodl. D'Orville* 301 è il più piccolo e modesto dei codici di Areta, forse perché risale alla fase iniziale della sua carriera, quando non poteva permettersi ancora codici di maggior pregio.

Il *Bodl. Clark.* 39, dell'anno 895, acquistato nel monastero di San Giovanni a Patmos dal mineralogista inglese E. D. Clarke nel 1801, è ufficialmente il secondo entrato nella biblioteca di Areta, ed è anche il secondo per antichità fra i manoscritti di Platone, di cui contiene 24 dialoghi, dall'*Eutifrone* al *Menone* [24]. La numerazione da 1 a 24 mostra che il codice costituisce il primo volume di una edizione completa di Platone, il cui secondo volume – perduto – sarebbe rappresentato dal *Vat. gr.* 1. A questo proposito Jean Irigoin parla esplicitamente di una «edizione di Areta» (contrapposta a quella di Fozio), caratteriz-

---

per la lettura e trascrizione delle note autografe di Areta a f. 387v. Come fa notare Enrica Follieri, il tenore delle note dimostra che Areta fu l'acquirente, non necessariamente il committente del manoscritto: cf. E. FOLLIERI, *Un codice di Areta troppo a buon mercato: il Vat. Urb. gr. 35*, in *Archeologia classica* 25-26 (1973-74), pp. 262-279, precisamente p. 266 e n. 15; N. G. WILSON, *Books and Readers in Byzantium*, in *Byzantine Books and Bookmen*, Washington 1975, pp. 1-15, precisamente p. 3.

(22) Cf. N. G. WILSON, *Scholars*... cit., p. 121, e IDEM, *Medieval Greek Bookhands*, I-II (Medieval Acad. of America. Publications, 81), Cambridge, Mass. 1973, p. 13. Per la bibliografia si veda E. GAMILLSCHEG – D. HARLFINGER – H. HUNGER, *Repertorium der griechischen Kopisten 800-1600*, I. *Handschriften aus Bibliotheken Großbritanniens* (Österr. Akad. der Wiss., Veröffentl. der Kommiss. fur Byzantinistik, 3, 1), Wien 1981 (cit. d'ora in poi *Repertorium* I), Nr. 365, vol. A, p. 183.

(23) Sulla figura di Leone il Filosofo, cf. LEMERLE, *op. cit.*, pp. 158-176, in particolare pp. 170-1. Sulla nota a f. 120 del *Bodl. D'Orville* 301 si veda *infra*.

(24) LEMERLE, *op. cit.*, pp. 213-4; WILSON, *Scholars*... cit., pp. 121-123; FONKIČ, *art. cit.*, p. 100. Per la bibliografia cf. *Repertorium* I, Nr. 193, vol. A, p. 114.

zata da una impaginazione a piena pagina su 34 linee e dalla suddivisione in due tomi, contenenti rispettivamente i dialoghi da 1 a 24 e da 25 alla fine (25).

Nonostante abbia un carattere omogeneo dal punto di vista testuale, il *Bodl. Clark.* 39 contiene due dialoghi, il *Cratilo* e il *Convivio* (peraltro separati fra loro), che presentano sticometria marginale alfabetica, come i papiri antichi (26).

Lo studio del manoscritto è facilitato dall'esistenza di una riproduzione fotografica completa (27), che consente di valutare agevolmente le caratteristiche della scrittura in cui fu vergato, mentre sono più rare le notizie codicologiche, in gran parte rilevabili solo grazie a un esame diretto.

Il *Clark.* 39, vergato dal copista Giovanni su commissione di Areta per un compenso di 13 *nomismata* (28), presenta una pergamena di spessore variabile, ora sottile, ora spessa. Comprende 418 fogli, suddivisi in quaternioni che presentano la segnatura a f. 1r nell'angolo superiore esterno (ben visibile ai ff. 81 e 168), ornata dalla fogliolina cuoriforme tipica di Areta. Vale la pena di notare che per la rigatura è usato un tipo P2 20C1, omologo al P2 20C2 usato dallo stesso copista Giovanni nel *Marc. gr.* 447 (29). L'ornamentazione è molto modesta, coerentemente del resto con i caratteri della scrittura e con la tendenza prevalente nel periodo della minuscola antica, soprattutto per i codici destinati allo studio e contenenti testi profani.

Fu commissionato direttamente da Areta anche l'*Urb. gr.* 35, che

---

(25) Sull'argomento si veda la dimostrazione di J. IRIGOIN, *Tradition et critique des textes grecs*, in *Annuaire du Collège de France. Résumé des cours et travaux* 86 (1985-1986), pp. 683-699, precisamente pp. 687-689, 694, 697.

(26) Cf. B. CLAVAUD, *Remarques sur la stichométrie dans les manuscrits médiévaux*, in *Revue d'histoire des textes* 5 (1975), pp. 243-247, precisamente pp. 244-245, e soprattutto J. Irigoin, *Quelques réflexions sur le concept d'archétype*, in *Revue d'histoire des textes* 7 (1977), pp. 235-245, precisamente p. 241.

(27) *Plato Codex Oxoniensis Clarkianus 39 phototypice editus*, a cura di Th. G. ALLEN, I-II, Lugduni Batavorum 1898-1899.

(28) Per la pergamena furono pagati 8 *nomismata*, come indica l'annotazione autografa di Areta alla fine del manoscritto: FOLLIERI, *Un codice* ... cit., p. 273; WILSON, *Books and Readers* ... cit., p. 3; FONKIČ, *art. cit.*, p. 100.

(29) L'osservazione si deve a J. LEROY, *Les manuscrits grecs en minuscule des IXe et Xe siècles de la Marcienne*, in *Jahrb. d. Österr. Byzant.* 27 (1978), pp. 25-48, precisamente p. 32; per i tipi di rigatura si fa riferimento a IDEM, *Les types de réglure des manuscrits grecs*, Paris 1976.

contiene l'*Organon* di Aristotele. È opera del suddiacono Gregorio e non è datato in modo esplicito, ma la definizione data del committente, «diacono», lo colloca cronologicamente prima del 902/3, poiché proprio in quell'arco di tempo Areta fu nominato arcivescovo di Cesarea (30). È probabile che risalga allo stesso periodo l'epistola in cui Areta elogia l'eloquenza di un certo Stefano, che avrebbe avuto il potere di fargli dimenticare persino Omero e Aristotele con il suo *Organon* (31).

Anche di questo manoscritto Areta indica il prezzo, ma la cifra che risulta dalla lettura della sottoscrizione mutila, 6 *nomismata*, è troppo esigua in confronto al costo degli altri manoscritti, e va quindi integrata in base alle altre sottoscrizioni, raggiungendo una cifra totale di 14/16 *nomismata* (32).

Il codice comprende ogni 447 fogli, che in origine erano 444. Infatti ne è andato perduto uno, l'ultimo, che era rimasto in bianco dopo la fine del testo, e ne sono stati inseriti 4: un bifolio iniziale, che contiene note di Areta a f. 2v, un foglio inserito nel terzo quaternione, anch'esso con scoli aretei (= f. 21), e un altro inserito nel quaternione 18 (= f. 141). Complessivamente, il codice comprende 55 quaternioni, più un bifolio iniziale (ff. 1-2) e un binione finale decurtato dell'ultimo foglio (ff. 439-441), privi di segnatura. Alcune pagine sono rimaste inutilizzate; si tratta dei ff. 21r-v, 264r-v, 299r-v (e non 229), 310, 328r-v, 351v, 377v; inoltre è rimasto in bianco uno spazio interno al f. 54v (33).

L'impaginazione presenta un aspetto singolare, in quanto lo spazio riservato alla scrittura è molto ridotto, mentre i margini destinati ad accogliere il commento – e rimasti in gran parte inutilizzati – sono amplissimi; la larghezza del margine esterno è addirittura superiore a quella della superficie scritta (34).

---

(30) Cf. LEMERLE, *op. cit.*, pp. 207-217; WILSON, *Scholars*... cit., pp. 123-4; FONKIČ, *art. cit.*, p. 100. Per la bibliografia precedente sull'*Urb. gr.* 35, cf. H. FOLLIERI, *Codices graeci Bibliothecae Vaticanae selecti* (Exempla scripturarum 4), apud Bibliothecam Vaticanam 1969, tav. 18, pp. 28-32.

(31) Ed. WESTERINK, I, op. 51, pp. 324-6.

(32) Cf. FOLLIERI, *Un codice*... cit., pp. 278-9; in WILSON, *Books and Readers*... cit., p. 3, è indicato ancora il prezzo di 6 *nomismata*.

(33) Cf. FONKIČ, *art. cit.*, p. 103.

(34) Anche qui, come in altri manoscritti di Areta, è presente la particolarità relativa all'indice P, in questo caso per una sola linea-guida del testo, che limita in basso lo specchio di scrittura: va pertanto corretta l'indicazione di FONKIČ, *art. cit.*, p. 102.

In questo manoscritto si nota più che in altri il ruolo svolto da Areta nella preparazione e ornamentazione dei codici da lui commissionati, in quanto vanno attribuiti a lui gli elementi ornamentali dei fogli iniziali, come si vedrà più avanti.

Un altro manoscritto non datato, ma con ogni probabilità anteriore al 917 (35), contiene il testo di Elio Aristide ed è oggi suddiviso fra *Par. gr.* 2951 e *Laur.* 60,3 (36).

La sezione conservata nella Bibliothèque Nationale di Parigi sotto la segnatura *Par. gr.* 2951 comprende 250 fogli, fino alla fine dell'orazione *Leuctrica*, che occupa i primi due fogli del fascicolo λβ' (37).

La pergamena è piuttosto bella, un po' rigida, ma chiara e levigata. La rigatura prevede una colonna per gli scoli della larghezza di 56 mm (38). I fascicoli presentano la segnatura da α' (f. 1) a λβ' (f. 249) nell'angolo superiore esterno del f. 1r, in corrispondenza della linea marginale esterna. Le cifre sono arricchite da un breve tratto orizzontale in alto, sormontato da un apice, e da un altro in basso, con una linea verticale ondulata al di sotto, e almeno a partire da f. 97 (= ιγ') sembrano autografe di Areta, in quanto le lettere assumono una diversa morfologia e il tratto ornamentale inferiore si arricchisce di una fogliolina. Invece la segnatura posta nell'angolo inferiore interno del f. 8v è di altra mano e si direbbe seriore. Anche questo manoscritto è decorato con gusto estremamente sobrio: si notano degli asterischi nel titolo a f. 1 (come nel *Bodl. Clark.* 39) e semplici linee composte da coronidi alla fine di ogni testo.

La seconda parte, mutila della fine, costituisce oggi i ff. 2-190v del *Laur.* 60, 3.

Il formato è leggermente inferiore rispetto al *Par. gr.* 2951, mentre

---

(35) Wilson, *Scholars*... cit., pp. 124-5.

(36) La suddivisione risale probabilmente ad età antica, «dès le XII siècle»: Lemerle, *op. cit.*, pp. 220-1; di questo manoscritto Boris Fonkič ha già descritto in modo esauriente la sezione che si trova a Firenze: *art. cit.*, pp. 100-101, 103.

(37) I ff. 251-319 sono vergati da un'altra mano in una scrittura di modulo molto piccolo, databile al secolo XI.

(38) A proposito della sezione che costituisce il *Laur.* 60,3 il Fonkič (*art. cit.*, p. 103) parla del tipo 41C1bs, ma a mio parere si tratta piuttosto di un indice B; la precisazione non è priva di importanza, in quanto nella rigatura a indice B le linee-guida per il testo arrivano fino alla seconda linea marginale di destra, prolungandosi quindi nella colonna predisposta per il commento marginale.

le dimensioni della superficie scritta sono uguali, come pure numero delle linee e spazio interlineare, tipo e sistema di rigatura. Tutto conferma dunque l'unità originaria delle due sezioni, opera di una stessa mano, identificabile con quella del copista Giovanni autore del *Bodl. Clark.* 39, benché la grafia presenti maggiori affinità con quella del *Marc. gr.* 447, anch'esso in parte opera dello stesso scriba (39).

Attualmente i fascicoli di questa sezione sono privi di numerazione, ma essa probabilmente era stata apposta da Areta stesso, dato che a f. 107, iniziale di fascicolo, si nota nell'angolo esterno del margine superiore una fogliolina, in tutto simile a quelle che abbelliscono in basso la segnatura del *Par. gr.* 2951. Il fascicolo iniziale è mutilo e comprende ff. 2 + 4 (ff. 2-7), mentre i successivi sono quaternioni regolari fino a f. 71. Il f. 72 è unito ai ff. 73-74, di cui quest'ultimo presenta l'inizio di un nuovo testo; i fascicoli seguenti sono tutti quaternioni, tranne i ff. 187-190 che formano un binione fittizio.

Sul piano decorativo, si notano anche qui le solite iniziali rifatte e qualche titolo, inserito negli spazi rimasti bianchi (o lasciati in bianco dal copista su istruzioni di Areta?), come a f. 86.

Il *Lond. B.L. Harley* 5694 è opera del copista Baanes e viene ritenuto anteriore all'anno 912, fors'anche di qualche anno, perché contiene uno scolio sulla morte di Leone VI, avvenuta appunto nel 912 (40). Benché ciò non sia indicato esplicitamente, è molto probabile che sia stato commissionato da Areta, in quanto presenta gli stessi caratteri codicologici del *Par. gr.* 451 e del *Mosq.* GIM 231, eseguiti espressamente per lui.

Il manoscritto, contenente dialoghi di Luciano, è mutilo dell'inizio, e comprende oggi solo 134 fogli su oltre 500 originari, suddivisi in 63 fascicoli. Infatti a f. 7 – prima del quale è caduto un foglio – si legge la segnatura μη' (41).

La pergamena è sottile e levigata. I quaternioni presentano la segnatura originale, a f. 1r, nell'angolo inferiore interno, come d'abitudine per Baanes.

Fu invece eseguito su commissione di Areta uno dei suoi mano-

(39) In proposito cf. FONKIČ, *art. cit.*, p. 103, e 104-5 per la descrizione del *Marc. gr.* 447.

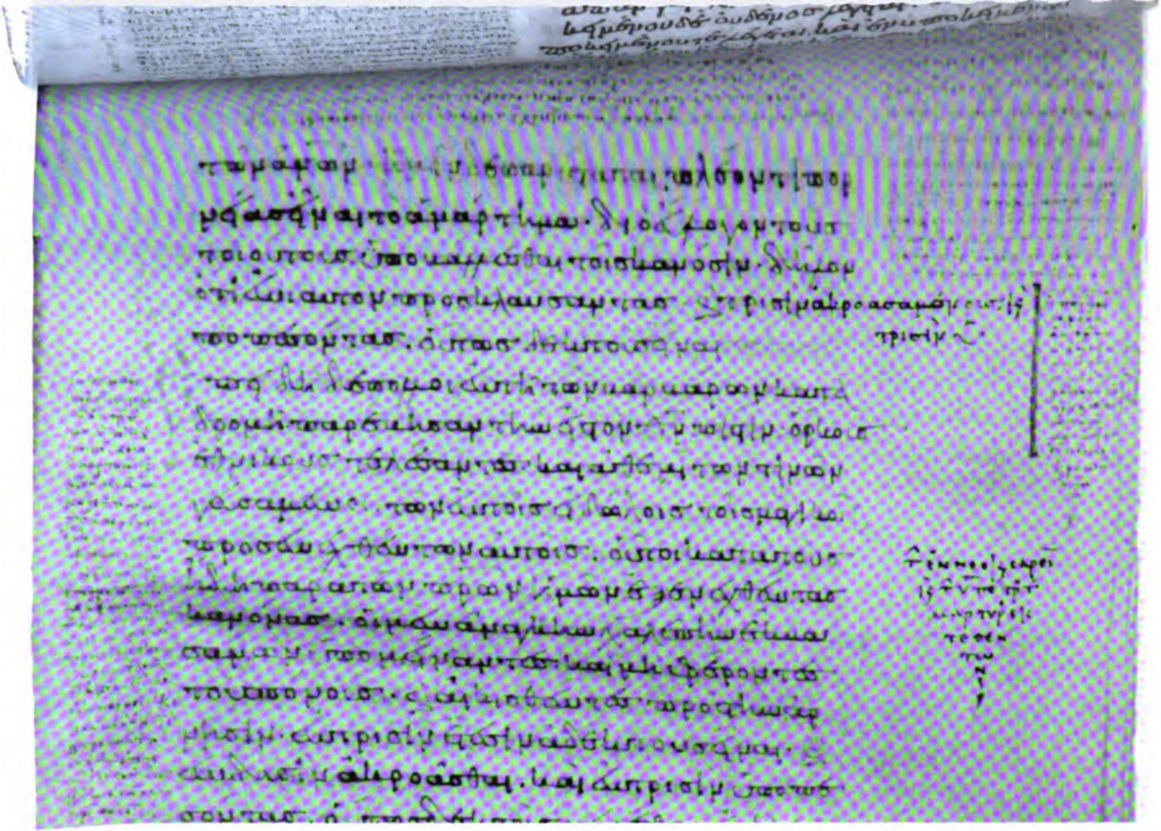
(40) LEMERLE, *op. cit.*, p. 229; WILSON, *Scholars* ... cit., p. 124.

(41) Per la bibliografia relativa, cf. *Repertorium* I, Nr. 30, vol. A, p. 43; FONKIČ, *art. cit.*, p. 101.



Tav. 1 – *Urb.* gr. 35, f. 3 (parte superiore)

κειμένου τινὸς λέγεται· ἐν ὑποκειμένῳ δὲ
οὐδενί ἐστιν· οἷον ἄνθρωπος καθ' ὑποκειμένου
μὲν λέγεται τοῦ τινὸς ἀνθρώπου· ἐν ὑποκειμέ-
νῳ δὲ οὐδενί ἐστιν· τὰ δὲ ἐν ὑποκειμένῳ
μέν ἐστι, καθ' ὑποκειμένου δὲ οὐδενὸς λέγεται·
ἐν ὑποκειμένῳ δὲ λέγω ὃ ἔν τινι μὴ ὡς μέ-
ρος ὑπάρχον ἀδύνατον χωρὶς εἶναι
τοῦ ἐν ᾧ ἐστίν· οἷον ἡ τὶς γραμματικὴ ἐν ὑ-
ποκειμένῳ μέν ἐστι τῇ ψυχῇ, καθ' ὑπο-
κειμένου δὲ οὐδενὸς λέγεται· καὶ τὸ τὶ λευ-
κὸν ἐν ὑποκειμένῳ μὲν τῷ σώματί ἐστιν·
ἅπαν γὰρ χρῶμα ἐν σώματι· καθ' ὑπο-
κειμένου δὲ οὐδενὸς λέγεται: τὰ δὲ καθ' ὑ-
ποκειμένου τε λέγεται καὶ ἐν ὑποκειμένῳ
ἐστίν· οἷον ἡ ἐπιστήμη ἐν ὑποκειμένῳ μὲν
ἐστὶ τῇ ψυχῇ, καθ' ὑποκειμένου δὲ λέγεται



Tav. 3 – *Vallic.* F 10, f. 156 (parte superiore).

ρθῶς: ἔτι δὲ λέγε· ἡ τοιαύτη συνουσία ἆρ' ἐστὶν ἄνευ μέθης·
ἂν καὶ θορύβου; λέγω; πῶς γάρ· ἀλλ' οἶμαι πᾶν τοὐναντίον: οὐ
κοῦν πρῶτον μὲν καὶ τούτοις ἄρχοντος δεῖ: τί μήν; ὡς οὐδενί
γε πράγματι· πότερον οὖν ἀθόρυβον ἢ δῆλον ἀτρεμῆ ἢ τὸν τοι
οῦτον ἄρχοντα ἐκπορίζεσθαι δεῖ: πῶς γὰρ οὔ: καὶ μὴν περί
γε συνουσίας ὡς ἔοικεν αὐτὸν φρόνιμον εἶναι δεῖ· γίγνεται
γὰρ φύλαξ τῆς ὑπαρχούσης φιλίας αὐτοῖς, καὶ ἔτι πλεί
ονος ἐπιμελητής· ὅπως ἔσται διὰ τὴν τότε ξυνουσίαν:
ἀληθέστατα: οὐκοῦν νήφοντά τε καὶ σοφὸν ἄρχοντα μεθυ
όντων δεῖ καθιστάναι· καὶ μὴ τοὐναντίον· μεθυόντων γὰρ μεθύ
ων καὶ νέος ἄρχων μὴ σοφός· εἰ μὴ κακόν ἀπεργάσαιτό τι
μέγα, πολλῇ χρῷτ' ἂν ἀγαθῇ τύχῃ: παμπόλλῃ μὲν
οὖν: οὐκοῦν εἰ μὲν γιγνομένων ὡς δυνατὸν ὀρθότατα τούτων
ἐν ταῖς πόλεσι τῶν ξυνουσιῶν· μέμφοιτό τις ἐπιλαβόμενος αὐ
τοῦ τοῦ πράγματος· τάχ' ἂν ὀρθῶς ἴσως μέμφοιτο· εἰ δὲ ἁμαρ
τανόμενον ὡς οἷόν τε μάλιστα ἐπιτήδευμά τις ὁρῶν λοιδο
ρεῖ· πρῶτον μὲν δῆλον ὡς ἀγνοεῖ τοῦτ' αὐτὸ γιγνόμενον οὐκ ὀρ
θῶς· ἔπειθ' ὅτι πᾶν τοῦτον τὸν τρόπον φανεῖται πονηρόν, δεσπό
του τε καὶ ἄρχοντος νήφοντος χωρὶς πραττόμενον· ἢ οὐ ξυννο
εῖς ὅτι κυβερνήτης μεθύων καὶ πᾶς παντὸς ἄρχων

scritti più studiati, il codice parigino degli Apologeti, *Par. gr.* 451, vergato nell'anno 913/4 dal copista Baanes. È anche il più costoso, con i suoi 20 *nomismata* per la trascrizione e 6 per la pergamena (42), ed era già noto al Montfaucon, che ne pubblicò anche un facsimile (43).

Contiene una miscellanea di opere apologetiche (44) e comprende oggi 403 fogli, di cui il primo alquanto sciupato, tanto che ormai sono quasi invisibili il titolo originale e l'iniziale decorata; lo stesso aspetto mostra il f. 227, anch'esso interamente ripassato da una mano seriore come il f. 1, tanto da far ipotizzare che questa sezione per un certo tempo abbia costituito un codice a sé stante.

La pergamena è di qualità discreta, morbida, bianca ma tendente al giallo. La rigatura è piuttosto complessa, sia per quanto riguarda il sistema (45) sia per quanto riguarda il tipo (vedi tabella 1) (46).

I fascicoli erano in origine quaternioni, numerati nell'angolo inferiore interno del f. 1r, come dimostrano le tracce visibili da f. 8 (β') a 389 (ξ'), ma attualmente presentano gravi lacune (47). Infatti dal fascicolo 7 si passa al fascicolo 13 (f. 57), da qui la numerazione prosegue regolare fino al fascicolo κε', che però comprende solo un bifolio (ff. 153-154). Mancano dunque per intero i fascicoli 8-12, mentre il 25

---

(42) FOLLIERI, *Un codice* ... cit., pp. 266-7, 271; WILSON, *Books and Readers* ... cit., p. 3.

(43) Si veda B. DE MONTFAUCON, *Palaeographia graeca*, Parisiis 1708, pp. 43, 274 (tavola), 275-7. Cf. inoltre HARNACK, *op. cit.* alla nota 2, pp. 24-36; O. VON GEBHARDT, *Der Arethascodex, Paris. gr. 451*, in *Zur handschriftlichen Überlieferung der griechischen Apologeten* (Texte und Unters. zur Gesch. der altchr. Lit., I/3), Leipzig 1883, pp. 154-196; MAASS, *art. cit.*, pp. 749-750; LEMERLE, *op. cit.*, p. 234; WILSON, *Scholars* ... cit., p. 125; *Repertorium* II, Wien 1982, Nr. 43, vol. A, p. 40; FONKIČ, *art. cit.*, p. 101.

(44) Sul contenuto del codice cf. MAASS, *art. cit.*, pp. 749-750, e J. IRIGOIN, *Accidents matériels et critique des textes*, in *Revue d'Histoire des Textes* 16 (1986), pp. 1-36, 3 tavv., precisamente pp. 4-5.

(45) Sembra corrispondere al sistema Leroy 5, ma non del tutto; in particolare i fascicoli 58 e 60 sono rigati con il sistema 1: cf. J. LEROY, *Quelques systèmes de réglure des manuscrits grecs*, in *Studia codicologica* (Texte und Unters. zur Gesch. der altchr. Literatur, 124), Berlin 1977, pp. 291-312, precisamente pp. 300-301 per il sistema 5.

(46) Non si tratta infatti del tipo Lake I, 41a, come risulta da LAKE, IV, fasc. introd., p. 9, ma del Lake I, 43a = Leroy B-PB2 68C1g: LEROY, *Les manuscrits* ... cit., p. 26 n. 7. Fra l'altro è lo stesso usato da Baanes nel *Lond. B. L. Harley* 5694 e da Stiliano nel *Mosq.* GIM 231.

(47) IRIGOIN, *Accidents matériels* ... cit., p. 5.

doveva essere in origine un binione. Da 26 a 29 si susseguono quaternioni regolari, poi a f. 188 si salta al numero λδ'. Di qui la successione dei fascicoli riprende regolarmente fino a f. 227, ovvero alla fine del fascicolo 38, che presenta il foglio finale danneggiato. È piuttosto sciupato anche l'inizio del fascicolo 40 (f. 228), ma da qui in poi la fascicolazione è regolare fino alla fine del fascicolo 57. A questo punto una nota in latino segnala la presenza di una lacuna: si tratta in realtà di uno spostamento, per cui il fascicolo 58 segue oggi il 60 e comprende i ff. 390-397. Il fascicolo 59 comincia a f. 381 ed è regolare, mentre il 60 è ridotto a un solo foglio iniziale, con la segnatura, cui è unito – come si è detto – il quaternione 58.

La sottoscrizione, autografa di Areta, si trova a f. 401v, ma i due fogli finali (402r-403v) sono scritti in una maiuscola diversa da quella utilizzata da Areta, più grande di modulo, non molto elegante. Segue una nota che segnala la caduta di cinque fascicoli e una nota di possesso del monaco Melezio.

Sul piano codicologico va segnalata la presenza di leggere pennellate gialle sui titoli (per es., ai ff. 114v e 115) e a volte – specie nei primi fogli – anche negli scoli aretei.

L'ultimo manoscritto di Areta in ordine cronologico è smembrato oggi fra *Mosq.* GIM 231 e *Zentr. Gosud. Archiv drevnich aktov*, fonds 1604 Da 12 (48). Questa seconda parte comprende 18 fogli, staccati dal codice dal Matthaei; i ff. 1-6 dovrebbero essere inseriti dopo l'attuale f. 135 del *Mosq.* GIM 231, i ff. 7-18 dopo il f. 142.

Si tratta di una raccolta alquanto eterogenea di opere di carattere polemico, trattati, libelli, brevi estratti, destinata probabilmente alla documentazione personale di Areta e trascritta dal diacono Stiliano nell'aprile del 932.

I fascicoli sono quaternioni, segnati dal copista a f. 1r, nell'angolo inferiore interno, da β' (f. 9) a κγ' (f. 159); l'ultimo, con la segnatura κδ' a f. 167, è un binione, che reca anche la sottoscrizione di Areta a f. 169v.

(48) I 18 fogli conservati oggi nell'Archivio Centrale di Mosca sono rimasti per lungo tempo a Dresda e hanno subito gravi danni durante la seconda guerra mondiale: cf. LEMERLE, *op. cit.*, pp. 229-230, L. G. WESTERINK, *Marginalia by Arethas in Moscow Greek MS 231*, in *Byzantion* 42 (1972), pp. 196-244, in particolare pp. 196-199 e 204 n. 5 (con un'accurata descrizione); WILSON, *Scholars*... cit., p. 126; FONKIČ, *art. cit.*, pp. 101, 103-4. Si veda inoltre KUGEAS, *op. cit.*, tav. VI.

Per quanto riguarda la rigatura, il manoscritto, pur essendo di formato diverso, riproduce lo schema dei codici di Baanes, che probabilmente soddisfaceva meglio di ogni altro le esigenze di Areta.

Sul piano decorativo, il manoscritto è piuttosto elegante nella sua sobrietà: i titoli sono circondati da cornici di asterischi e a volte fiorellini o addirittura cuoricini (49).

Abbiamo lasciato per ultimo il *Vallic.* F 10, l'unico manoscritto della biblioteca di Areta che non reca né sottoscrizione né note di acquisto o di possesso (50); e tuttavia gli appartenne certamente, come attestano le fitte note autografe vergate a più riprese nei margini dopo la sua nomina ad arcivescovo di Cesarea, e quindi dopo il 902/3 (51). Va del resto sottolineato che il codice è mutilo della fine, dove forse l'arcivescovo di Cesarea aveva apposto una nota, com'era sua abitudine: che fosse già metropolita di Cesarea è attestato dal tenore di una brevissima nota marginale relativa a Basilio Magno (52).

È anche l'unico manoscritto che presenti una decorazione policroma, vivace e ricca di fantasia, che lo differenzia da tutti gli altri e costituisce la sigla personale dell'attività di un copista, finora rimasto anonimo, attivo tra la fine del IX e i primi decenni del X secolo (53).

I caratteri materiali dei manoscritti aretei compongono un quadro abbastanza complesso e multiforme, sintetizzato qui in due tabelle, la prima relativa agli aspetti della rigatura, la seconda alle dimensioni dei vari elementi costitutivi della pagina scritta. In ciascuna delle due tabelle i codici esplicitamente commissionati da Areta sono distinti da quelli esclusivamente annotati.

I sistemi di rigatura presentano pochi elementi di rilievo: prevale nettamente il sistema 1, con due eccezioni, costituite dal copista Baa-

---

(49) Si veda G. Cereteli – S. Sobolevski, *Exempla codicum graecorum*, I. *Codices Mosquenses*, Mosquae 1911, tavv. V-VI.

(50) Per la descrizione si veda A. Meschini, *Il codice Vallicelliano di Areta* (Univ. di Padova, Istituto di studi bizantini e neogreci. Quaderni, 4), Padova 1972.

(51) In proposito cf. Lemerle, *op. cit.*, p. 235; Wilson, *Scholars* ... cit., pp. 125-126; Fonkič, *art. cit.*, pp. 101-102, 104.

(52) Cf. Meschini, *op. cit.*, p. 10.

(53) Sulla sua produzione si veda Perria, Arethaea ... cit., in particolare pp. 42-47, tavv. 1-2, per il *Vallic.* F 10.

nes e dall'anonimo del *Vallic.* F 10, che in tutti i suoi manoscritti utilizza sempre il sistema 9 ([54]).

Per il tipo di rigatura, invece, appare netta la distinzione fra le rigature più semplici dei codici acquistati da Areta e quelle complesse

Tabella 1

Segnatura	Rigatura		Linee	Segnatura fascicoli originale
	sistema	tipo		
Bodl. Clark. 39	1	P2 20C1	34	1r, ang. sup. est.
Urb. gr. 35	1	P1b 32C1	24	–
Par. gr. 451	5	B-PB2 68C1g	34	1r, ang. inf. int.
Mosq. GIM 231	1	B-PB2 68C1g	28	1r, ang. inf. int.
Bodl. D'Orville 301	1	21C1a	26	–
Par. gr. 2951 + *Laur.* 60,3	1	41B1bs	34	1r, ang. sup. est.
Lond. Harley 5694	5	B-PB2 68C1g	34	1r, ang. inf. int.
Vallic. F 10	9	20C1	27	–

dei manoscritti eseguiti dietro sua commissione: in particolare nella *tranche* più tarda della sua biblioteca prevale il tipo complesso B-PB2 68C1g, rappresentato da tre testimoni, che offre il vantaggio di un margine ampio e articolato, con una cornice riservata agli scoli. Altro elemento piuttosto costante, legato evidentemente ai gusti di Areta, è il numero delle linee, che sono 34 in 4 codici su 8. La segnatura dei fascicoli, invece, sembra una variante legata alle abitudini personali del copista; in ogni caso, quando si può riconoscere l'intervento di Areta, si nota che egli appone la segnatura nell'angolo superiore esterno, secondo la consuetudine prevalente nel periodo antico.

In questo senso, si può concludere che l'esame degli aspetti codicologici sembra avvalorare l'ipotesi che anche il *Par. gr.* 2951 + *Laur.* 60, 3 e il *Lond. Harley* 5694 siano stati commissionati da Areta.

Riguardo alla tabella 2, occorre precisare che la cifra indicata fra parentesi accanto al formato e alla superficie scritta indica il rapporto fra altezza e larghezza, mentre le misure relative ai margini sono state rilevate a partire dal limite esterno del foglio verso il margine della superficie scritta.

([54]) Cf. PERRIA, Arethaea ... cit., pp. 43, 47.

Tabella 2

Segnatura	Formato	Sup. scritta	Margini				Interl. testo	Interl. scoli
			int.	sup.	est.	inf.		
Bodl. Clark. 39	325 × 225 (1,$\overline{4}$)	200 × 130 (1,53)	20 (14 + 5/6)	46	74 (68 + 5/6)	78	6	2 ca.
Urb. gr. 35	272 × 215 (1,265)	135 × 90 (1,5)	22 (18 + 4)	56 (14 + 42)	102 (27 + 71 + 4)	82 (24 + 58)	6/6,5	2,5
Par. gr. 451	250 × 185 (1,35)	150 × 108 (1,3$\overline{8}$)	22 ca. (18 + 3,5)	43 ca. (2 + 3,5 + 20 + 3,5 + 14)	53 ca. (8 + 3,5 + 20 + 3,5 + 14 + 3,5)	58 ca. (3/4 + 3,5 + 34 + 3,5 + 14)	5/6	2 ca.
Mosq. GIM 231	294 × 217 (1,35)	172 × 115 (1,49)	26 (22 + 3/4)	40 (2 + 3/4 + 18 + 3/4 + 12)	76 ca. (18 + 3/4 + 36 + 3/4 + 10 + 3/4)	82 ca. (28 + 3/4 + 36 + 3/4 + 10)	6	3
Bodl. D'Orville 301	220 × 180 (1,$\overline{2}$)	150 × 110 ca. (1,36)	15 (11 + 4)	25 (10 + 15)	50 (46 + 4)	45	6	2 ca.
Par. gr. 2951 + *Laur.* 60,3	325 × 225 (1,$\overline{4}$) 298 × 218	200 × 126 (1,58)	20 ca. (16 + 4)	36 ca.	70 ca. (4 + 56 + 6 + 4)	65 ca. (53 + 12)	5/6	2/3
Lond. Harley 5694	315 × 220 (1,43)	204 × 116 (1,75)	22 (18 + 4)	44 (6 + 3/4 + 20 + 3/4 + 10)	80 (8 + 3/4 + 46 + 3/4 + 14 + 4)	66 (18 + 3/4 + 30 + 3/4 + 10)	5/6	3
Vallic. F 10	245×170/175 (1,441)	170 × 103 (1,650)	27 (20 + 7)	25	45 (38 + 7)	50	6	3

In base al formato dei codici ([55]), si possono quindi individuare tre gruppi:

gruppo A (mm 325 × 225): *Bodl. Clark.* 39; *Par. gr.* 2951 + *Laur.* 60, 3; *Lond. B. L. Harley* 5694
gruppo B (mm 285 × 215 ca.): *Urb. gr.* 35; *Mosq.* GIM 231
gruppo C (mm 245 × 170 ca.): *Par. gr.* 451; *Vallic.* F 10.

C'è da notare che i codici del primo gruppo sono opera di tre copisti diversi, mentre quelli del gruppo intermedio sono stati entrambi commissionati da Areta e forse rispecchiano meglio le sue preferenze personali. L'unico manoscritto che non rientra in questi raggruppamenti è il *Bodl. D'Orville* 301, il più piccolo e anche il primo in ordine cronologico, ma è molto probabile che sia stato fortemente decurtato e che in origine avesse un formato simile a quello del terzo gruppo, dal momento che la superficie scritta presenta le stesse dimensioni dei due componenti di quel gruppo. Questa considerazione, del resto, vale per tutti i codici esaminati e deve indurci sempre a una certa prudenza nelle valutazioni.

Le misure rilevate e qui indicate, infatti, non corrispondono perfettamente a nessuno dei rettangoli notevoli individuati attraverso l'analisi dei rapporti numerici fra le dimensioni dei manoscritti ([56]). Tuttavia, arrotondando le cifre e calcolando un ampio margine di tolleranza soprattutto per quanto riguarda l'altezza – la larghezza sembra meno interessata dalla pratica della rifilatura, almeno a una osservazione empirica – si potrebbe ravvisare nel primo gruppo un formato vicino al cosiddetto «rettangolo della sezione aurea», caratterizzato da un rapporto altezza/larghezza pari a 1,618, mentre il formato del gruppo intermedio si avvicina invece a quello del «rettangolo di Pitagora». A mio avviso, tuttavia, occorrerà ancora approfondire l'indagine allo scopo di individuare l'architettura

---

([55]) Le prime riflessioni sull'importanza del formato dei manoscritti nello studio dei centri di copia bizantini si devono a J. Irigoin, *Pour une étude des centres de copie byzantins*, in *Scriptorium* 12 (1958), pp. 208-227, precisamente pp. 212-3; cf. anche idem, *Platon*, République *et* Timée, in *Mise en page*... cit., pp. 142-145.

([56]) Si veda in proposito Gilissen, *op. cit.*, pp. 128-134.

interna della pagina scritta e i criteri che ne ispirano la costruzione (57).

Le preferenze di Areta vanno dunque a manoscritti di formato medio, non eccessivamente grande, a piena pagina, È molto probabile, però, che su questo aspetto influisca molto il carattere dei testi trascritti e mi sembra azzardato trarre fin d'ora delle conclusioni, senza disporre dei dati relativi alla produzione libraria dell'epoca, almeno per quanto di essa ci è pervenuto (58).

Uno degli elementi più costanti – correlato alla preferenza per la disposizione del testo su 34 linee – è lo spazio interlineare, che mostra un'oscillazione minima, fra i 5 e i 6 millimetri, con preferenza per quest'ultimo valore (4 codici su 8). Di pari passo varia l'interlinea usata da Areta negli scoli, corrispondente di solito alla metà di quella usata nel testo, e dunque compresa sempre fra 2 e 3 mm; sembra quindi che questo valore sia indipendente dall'altezza della pagina o della superficie scritta. A titolo di esempio, si può osservare che i manoscritti di sicura provenienza studita presentano in genere una interlinea di mm 7/8.

Le proporzioni della rigatura e soprattutto dei margini sono chiaramente finalizzate all'introduzione del commento marginale. Nelle rigature più semplici viene predisposta a questo scopo una colonna piuttosto larga nel margine esterno, delimitata o meno da linee verticali: quella del *Par. gr.* 2951 + *Laur.* 60, 3, per esempio, misura mm 56.

Nella fase più matura, Areta sembra preferire una cornice su tre lati del testo:

da mm 20 a 34 nel *Par. gr.* 451, dove la larghezza massima si trova nel margine inferiore;

---

(57) Cf. J. Tschichold, *Non-Arbitrary Proportions of Page and Type Area*, in *Calligraphy and Palaeography: Essays presented to Alfred Fairbank*, London 1965, pp. 179-191.

(58) Nel campo della paleografia bizantina mancano finora esempi di indagini affini a quella intrapresa dal Turner per i codici su papiro (E. G. Turner, *The Typology of the Early Codex*, Philadelphia 1977), che tuttavia tengano conto anche del genere di testo, della scrittura usata nel manoscritto e della *mise en page*. Per quanto riguarda i secoli IX e X, ho intrapreso una ricerca in questo senso, che tuttavia non ha ancora superato lo stadio di raccolta e informatizzazione dei dati. I risultati relativi ai soli manoscritti studiti saranno sintetizzati in uno studio di prossima pubblicazione, *Scrittura e ornamentazione nei manoscritti in minuscola antica*; per i manoscritti della «collezione filosofica», oltre alle opere di Jean Irigoin cit. alla nota 55, si veda Fonkič, *art. cit.*, p. 97.

da mm 30 a 46 nel *Lond. Harley* 5694 (larghezza massima nel margine inferiore);

da mm 18 a 36 nel *Mosq.* GIM 231 (dove lo spazio per gli scoli ha la stessa larghezza all'esterno e in basso, mentre in alto misura la metà). Inoltre in questi tre codici la rigatura è eseguita in modo da lasciare una cornice in bianco di larghezza costante intorno al testo; nei manoscritti di Baanes tale cornice misura mm. 10. Invece non è prevista una rigatura specifica per il commento: lo scoliasta, come si è detto, fa riferimento a quella tracciata per il testo, riducendo lo spazio interlineare in proporzione al modulo della scrittura. In tal modo, a due righe di testo ne corrispondono tre di commento marginale.

Si può quindi intravedere una certa evoluzione nelle scelte di Areta, legata alla conquista di una consapevolezza degli espedienti più utili a garantire chiarezza e armonia alla pagina.

Vat. gr. 1 e *Par. gr.* 2935

Fra le tante attribuzioni ad Areta, merita senza dubbio una breve digressione quella relativa al *Vat. gr.* 1, ampiamente discussa di recente dal Fonkič, che lascia aperta la questione dell'identità fra la mano che ha vergato gli scoli in maiuscola e quella dell'arcivescovo di Cesarea, pur essendo propenso a negarla ([59]).

In quella occasione il Fonkič ha fornito anche una descrizione materiale del codice, sulla quale vorrei tornare soltanto per apportare qualche aggiunta e precisazione; il mio intento è piuttosto di confrontare l'aspetto materiale del *Vat. gr.* 1 con quello del *Par. gr.* 2935, attribuito da Nigel Wilson allo stesso copista ([60]).

Come osserva il Fonkič, il *Vat. gr.* 1 misura mm 362 × 250, con una superficie scritta di mm 264 × 150, su 40/42 linee, con spazio interlineare di mm 6 circa. Si può aggiungere che i margini misurano rispettivamente mm 30/32 all'interno, 38 in alto, 69 (56 + 13) all'esterno, 60 in basso.

L'identificazione del sistema di rigatura appare problematica: il Leroy ritiene che si tratti di un sistema doppio 9 + 1, ma nutre qualche dubbio, giustificato da saltuarie irregolarità e dalla labilità della trac-

---

([59]) Fonkič, *art. cit.*, pp. 105-106 e 108.

([60]) N. G. Wilson, *Some palaeographical Notes*, in *The Classical Quarterly* 54 (1960), pp. 199-204, precisamente pp. 200-202; idem, *Scholars* ... cit., p. 129. Cf. anche Irigoin, *Tradizion et critique* ... cit., pp. 686, 688-692.

cia lasciata dall'incisione sulla pergamena chiara e piuttosto sottile del codice (61). Il tipo è chiaramente il Leroy 10D1n, e non 10C1n. I fascicoli sono quaternioni e a f. 17 si notano tracce della segnatura originaria nell'angolo superiore esterno.

La decorazione è tracciata nello stesso inchiostro del testo e ridotta all'essenziale, con semplici iniziali a tratto doppio sporgenti nel margine.

Particolare interesse meritano le particolarità grafiche del manoscritto, che presenta una minuscola antica rotonda (62) di modulo piccolo, con influssi corsiveggianti, caratterizzata da una tendenza alla *variatio* per quanto riguarda il rapporto larghezza-altezza e il grado di calligrafismo. Infatti, pur essendo di solito piuttosto schiacciata, presenta a volte forme più sviluppate in altezza o addirittura oblunghe; inoltre la densità delle lettere per rigo, in genere alta, in alcune pagine diminuisce bruscamente, per es. a f. 156. A f. 167v si nota poi una integrazione su rasura, opera tuttavia della stessa mano, in cui la scrittura assume un carattere fortemente corsiveggiante, fino a utilizzare addirittura la legatura *epsilon-rho* «ad asso di picche». Nello stesso tempo, però, l'estremità superiore delle aste mostra la caratteristica forma «a clava» e anche i tratti inferiori, per esempio nel *gamma*, presentando un analogo ispessimento, che richiama alla mente l'aspetto di almeno due codici della «collezione filosofica», il *Vat. gr.* 2249 e il *Vat. gr.* 1594 (63). Sono frequenti le forme maiuscole di *alpha* e *lambda* e compaiono anche *epsilon*, *ny* e *sigma* (quest'ultimo specie in fine di rigo).

Infine, va segnalata una particolarità finora mai notata, e cioè la presenza nel codice del cosiddetto «chiodo», di forma piccola, con la «testa» ben marcata e il tratto obliquo breve: lo s'incontra ai ff. 7v ll. 12 e 17 (inizio di rigo) (tav. 4), 12v l. 23 (fine rigo) e – a parte qualche caso dubbio come ff. 2 l. 26 (fine), 19 l. 43, 20 l. 10 – se ne può osservare uno molto evidente alla penultima linea del f. 20v. La presenza, sia pure non regolare, di questo segno conferma la sua diffusione al di

---

(61) Leroy, *Quelques systèmes*... cit., p. 310.

(62) Cf. E. Follieri, *La minuscola libraria dei secoli IX e X*, in *La paléographie grecque et byzantine* (Colloques Internationaux du C.N.R.S., N° 559), Paris 1977, pp. 139-165, precisamente p. 144.

(63) Si veda Follieri, *La minuscola*... cit., pp. 145-6, tav. 6*b-c*; Fonkič, *art. cit.*, pp. 93-99, tavv. 10-17.

fuori della cosiddetta «collezione filosofica» (64). Nel *Vat. gr.* 1 compare anche il trattino obliquo discendente da sinistra a destra (es. f. 40v).

Il *Par. gr.* 2935, dal canto suo, presenta un formato leggermente più piccolo. I fogli del codice originario (ff. 27-301v), contenente le orazioni di Demostene, misurano mm 306 × 224, con una superficie scritta di mm 194 × 130, su 34 linee, con interlinea di mm 6. La rigatura è tracciata col sistema 1 secondo il tipo 12D1, che differisce da quello del *Vat. gr.* 1 per la presenza di due linee marginali orizzontali, una in alto e una in basso, e per il fatto che sulla destra, anziché una linea di giustificazione doppia (indice n), ne ha una semplice, più una linea verticale a 45 mm circa dal margine. I margini misurano rispettivamente mm 25 all'interno, 40 in alto, 75 all'esterno e 70 in basso, ma occorre precisare che il margine esterno era certamente molto più ampio, giacché alcune note appaiono oggi mutile (ff. 86, 88). I fascicoli presentano tracce di segnatura nell'angolo superiore esterno (es. f. 169).

I caratteri dell'ornamentazione e della scrittura sono molti simili al precedente (basti pensare per le iniziali all'*alpha* di f. 72v, identica a quella al f. 40v del *Vat. gr.* 1). La scrittura presenta gli stessi caratteri del *Vat. gr.* 1, con una sola eccezione, la presenza frequente del *my* maiuscolo, piuttosto largo, che ci riporta ancora una volta ai caratteri grafici della «collezione filosofica», in particolare del *Vat. gr.* 2249.

In conclusione, i due manoscritti presentano indubbie affinità codicologiche, pur senza coincidere perfettamente fra loro o con i codici della biblioteca di Areta. Fra i due, quello che ha maggiori punti di contatto con la produzione libraria legata alla figura di Areta è il Demostene di Parigi, che ha un formato simile a quello del gruppo A e fra l'altro presenta 34 linee di testo. Sul piano grafico, la somiglianza è tale da avallare la tesi che siano opera della stessa mano, ma lasciano

(64) Sulla presenza di un sistema di interpunzione che comprende il «chiodo» nei manoscritti della «collezione filosofica» e sulla bibliografia relativa al segno stesso, cf. L. Perria, *L'interpunzione nei manoscritti della «collezione filosofica»*, in corso di stampa in *Paleografia e codicologia greca. Atti del II Colloquio Internazionale (Berlino-Wolfenbüttel, 17-21 ottobre 1983)* (Biblioteca di «Scrittura e Civiltà», 3); si veda inoltre ead., *La minuscola «tipo Anastasio»*, in corso di stampa in *Scritture, libri e testi nelle aree provinciali di Bisanzio* (Biblioteca del «Centro per il collegamento degli studi medievali e umanistici nell'Università di Perugia»).

in dubbio taluni elementi, come la frequenza del *my* maiuscolo nel *Par. gr.* 2935.

INTERVENTI DI ARETA SUI MANOSCRITTI

La disposizione degli scoli di Areta in margine ai codici della sua biblioteca sembra dettata da due criteri diversi ma non contrastanti: da un lato un atteggiamento quasi umorale, una discontinuità legata a stati d'animo mutevoli, dall'altro una costante fedeltà, nonostante il trascorrere degli anni, non solo a grafemi e tratti ornamentali caratteristici, ma soprattutto a personali canoni di simmetria ed euritmia. Infatti laddove è possibile, e cioè dove le note non sono troppo fitte, Areta scrive di preferenza al centro del margine esterno, in posizione equidistante sia dal bordo della pagina sia dalla linea (o dalle linee) di giustificazione, tracciando linee della stessa lunghezza che terminano in basso a triangolo, con o senza il tipico motivo della fogliolina cuoriforme, osservando uno spazio interlineare che oscilla fra mm 2 e 3 e in ogni caso corrisponde alla metà dell'interlinea del testo.

A questa predilezione personale si collega evidentemente la scelta prevalente di rigature che presentano una colonna laterale più o meno ampia predisposta per accogliere gli scoli.

Appaiono rari gli scoli nel margine inferiore, e ancor più quelli nel margine superiore.

Quando invece gli scoli al testo si moltiplicano e si affollano, invadendo tutti i margini della pagina, perfino quello più esiguo all'interno, Areta li disciplina rigorosamente, disegnando una vera e propria cornice al testo, a distanza regolare dal riquadro riservato alla superficie scritta, in evidente analogia con i criteri che ispirano il tipo di rigatura dei manoscritti di Baanes e Stiliano (vedi *supra*). È il caso del *Bodl. Clark.* 39 e dell'*Urb. gr.* 35, dove questa disposizione presenta una particolarità supplementare, forse sfuggita finora all'attenzione degli studiosi. Infatti nel Platone di Oxford e soprattutto nell'Aristotele Urbinate gli scoli presentano talvolta delle linee piuttosto spesse tracciate con un inchiostro pallido di colore violaceo, come nei codici della cosiddetta «collezione filosofica» (65).

(65) Cf. la definizione del colore dell'inchiostro «*lie de vin*» in IRIGOIN, *Pour une étude*... cit., p. 225 n. 6.

Vedremo tuttavia come questa situazione si verifichi di rado, perché l'interesse di Areta è piuttosto discontinuo, o perché condizionato dai suoi impegni ufficiali o perché frutto di entusiasmi passeggeri. Non a caso il manoscritto che presenta una distribuzione più regolare di note marginali è il *Vallic.* F 10, che contiene una raccolta di diritto canonico, mentre l'Aristotele *Urb. gr.* 35 presenta note fittissime, ma soltanto nei ff. 2v-18 e 21v-29.

Non va trascurato, inoltre, un dettaglio che è quasi un corollario naturale di quanto si è detto finora, e cioè la tendenza di Areta a intervenire ampiamente nella parte per così dire «decorativa» del lavoro di trascrizione. Egli non solo abbellisce i margini con foglioline e scoli «figurati», ma spesso scrive i titoli negli spazi lasciati in bianco dai copisti (evidentemente dietro sue precise istruzioni) e aggiunge cornici, asterischi e altri elementi ornamentali: ancora una volta, l'esempio più significativo è offerto, come vedremo, dall'*Urb. gr.* 35.

Tutti questi aspetti si ritrovano, in misura più o meno accentuata, nei vari manoscritti della sua biblioteca, ma prima di esaminarli sarà opportuno dedicare qualche attenzione alla scrittura, o meglio alle scritture usate da Areta nelle note marginali (66).

Per quanto riguarda la maiuscola di modulo piccolo da lui utilizzata abitualmente, gli elementi atti a identificare la sua mano negli scoli sono molteplici. Possiamo notare l'uso di un nesso *omicron-ypsilon* piuttosto grande rispetto al modulo delle altre lettere; la forma tipica dell'abbreviazione καί, con il secondo tratto obliquo del *kappa* breve e quasi orizzontale, completato da un trattino trasversale per il compendio; il *beta* grande con i due occhielli piuttosto triangolari e distanziati, di cui quello inferiore a volte molto grande; *zeta*, anch'esso a volte grande; *omega* composto da tre brevi tratti, con un tratto angoloso sopra il rigo; a volte anche *tau* alto. Areta usa poche abbreviazioni e pochi nessi, inoltre non mescola alla maiuscola lettere di forma minuscola, come fa per esempio il copista Baanes.

Viceversa, abbiamo esempi di note in minuscola, sempre di modulo piccolo, rotonda e ad asse diritto, in cui usa *alpha, epsilon, kappa, lambda, ny* di forma maiuscola (cf. *Lond. Harley* 5694, ff. 5v, 55v, 119).

In alcuni casi si è tentati di riconoscere la mano di Areta anche in alcune brevi note in minuscola inclinata a destra; per esempio nel Pla-

(66) Sulle grafie di Areta si veda Meschini, *op. cit.*, pp. 15-18.

tone della Bodleiana s'incontrano note in una minuscola diversa da quella del testo, che presentano però la forma tipica del *kai*. A questa attribuzione fa difficoltà la presenza nel *Par. gr.* 451 (f. 368v) di una lunga nota marginale in minuscola che, accanto a elementi corsiveggianti come la legatura *epsilon-rho* «ad asso di picche», esibisce aspetti propri della maiuscola usata di solito da Areta, quali l'abbreviazione del *kai* e il *beta* maiuscolo a due occhielli. Le differenze destano perplessità, pur essendo spiegabili con l'intervallo cronologico di 15/20 anni che separa i due testimoni.

Quanto ai segni di rimando dal testo, che per comodità sono qui riuniti in una tabella (fig. 1), Areta non sempre li utilizza, specie se le note non sono troppo fitte. Si limita infatti a vergare lo scolio in corrispondenza del passo relativo nel testo, senza rinvio e senza lemma. Quando usa i segni di rimando, li traccia con lo stesso inchiostro della nota, ma con tratti leggeri e di piccole dimensioni. Mostra una netta preferenza per alcune forme, poche di numero, che ripete in tutti i manoscritti, con qualche variante. Più raramente usa numerare le note con lettere maiuscole, sormontate da un apice di forma caratteristica.

Riguardo alla fig. 1, occorre precisare che la prima riga vede riuniti i segni tracciati in tutti i manoscritti nello spazio interlineare per segnalare varianti o integrazioni aggiunti nel margine; la seconda riga comprende i segni riscontrati nel *Bodl. Clark.* 39; le righe 3-4 e 5-6 presentano invece i segni utilizzati rispettivamente nell'*Urb. gr.* 35 e nel *Par. gr.* 2951 + *Laur.* 60, 3, che appaiono molto ricchi di segni, di forma varia; le righe 7-8 si riferiscono al *Par. gr.* 451 e l'ultima al *Lond. Harley* 5694.

Quanto al confronto con i segni usati in altri manoscritti coevi, ancora una volta il punto di riferimento più vicino è costituito dal *Vat. gr.* 1594, che utilizza molti dei segni aretei, in particolare quello a forma di *zeta* con un taglio orizzontale al centro del tratto obliquo; tuttavia non si tratta di segni esclusivi, bensì di forme che ricorrono anche in altri manoscritti, in combinazione con segni diversi (67).

Nel *Bodl. D'Orville* 301 l'intervento di Areta appare occasionale e non troppo esteso: le note di suo pugno non sono numerose, benché

(67) Si attende ancora la pubblicazione di B. Atsalos, *Les signes de renvoi dans les manuscrits grecs*, in *Paleografia e codicologia greca*... cit. Si veda un esempio di studio dedicato alla disposizione del commento marginale in J. Irigoin, *Homère*, Iliade, in *Mise en page*... cit., pp. 138-141.

interessanti. S'incontrano in tutto una cinquantina di scoli originali, in quanto non si ripetono in altri manoscritti (68). Apposti a più riprese, come dimostrano le variazioni nel colore dell'inchiostro, riguardano per lo più problemi di interpretazione del testo: a f. 122 Areta traccia per esempio una figura geometrica, annotando accanto che è più esatta di quella disegnata dal copista.

Viceversa è di mano del copista la nota a f. 120 con il riferimento a Leone, cui si è già fatto cenno (69). La grafia di Areta compare a f. 122v, rimasto in bianco, e a f. 307, dove si nota uno scolio autografo



Fig. 1

(68) Wilson, *Scholars* ... cit., p. 121.

(69) Cf. K. Vogel, *Buchstabenrechnung und indische Ziffern in Byzanz*, in *Akten des XI. Intern. Byzantinistenkongr.* ... cit., pp. 660-664; Lemerle, *op. cit.*, pp. 170-171; Wilson, *Scholars* ... cit., p. 121.

in maiuscola inclinata a destra: fatto insolito, perché in genere questa scrittura, se inclinata, lo è a sinistra (70).

Sono di sua mano anche i titoli iniziali e finali, come risulta dal diverso colore dell'inchiostro e dai semplici motivi ornamentali.

Ben più vistosa appare la presenza degli scoli nel *Bodl. Clark.* 39: in alcuni fogli (376, 377v-378r, 381r-v) è evidente che per disegnare i diagrammi degli scoli sono state tracciate delle linee piuttosto spesse in inchiostro pallido, che richiamano subito alla mente l'analogo procedimento adottato nei codici della «collezione filosofica» per delimitare lo spazio riservato agli scoli stessi.

Del resto un legame diretto – almeno a livello di tecnica grafica e codicologica – con questo gruppo di manoscritti è testimoniato dalla nota marginale a f. 256, vergata in una scrittura affine alla minuscola tipica della «collezione filosofica»: ciò starebbe a indicare l'esistenza di interazioni fra lo *scriptorium* in cui la collezione fu prodotta e quello di cui si serviva Areta per commissionare i suoi prodotti, o addirittura potrebbe confermare – su un livello diverso – l'esistenza di rapporti fra Areta e la cerchia di Fozio, più volte postulata ma mai dimostrata e forse indimostrabile. In ogni caso convalida l'opinione espressa da Boris Fonkič che la «collezione filosofica» esercitò «un influsso significativo sulla scrittura degli altri *scriptoria* della capitale tra la fine del X e l'inizio del X secolo» (71).

Nel *Bodl. Clark* 39 le annotazioni di Areta cominciano a f. 1r e si trovano di solito nel margine esterno, più raramente in quello superiore o inferiore, in ogni caso in stretto rapporto con il passo relativo. Non sono numerate, ma agganciate al testo da segni di rimando (fig. 1). Inoltre sono distribuite in modo irregolare, a dimostrazione del fatto che il proprietario non era interessato a tutti i dialoghi nella stessa misura. Mancano del tutto nei ff. 115r-137v, 139r-154v e 336v-368r, in totale, compaiono in 189 delle 840 pagine del codice, con una percentuale pari al 22,5 per cento.

La decorazione del codice è severa, nello stesso inchiostro del testo, e consiste in asterischi intercalati alle lettere dei titoli, brevi linee ondulate o composte da motivi a S con foglioline alle estremità alla fine di un testo, iniziali sporgenti nel margine.

---

(70) Sulla maiuscola inclinata a destra del *Par. gr.* 451, f. 360, cf. MAASS, *art. cit.*, p. 764.
(71) FONKIČ, *art. cit.*, p. 99.

Come sempre, l'intervento di Areta investe anche questo aspetto del codice: infatti egli ridisegna le iniziali (es. ai ff. 7v, 26, 58, 154, 198v, 269v, 307 ecc.), le evidenzia o le ingentilisce, aggiungendo di solito una o più foglioline cuoriformi, oppure – come a f. 375 – rinforza l'iniziale già esistente, in questo caso un *gamma*. Inoltre pare che aggiunga i titoli iniziali e finali, lasciati appositamente in bianco dal copista: così risulta almeno dal colore dell'inchiostro, dalla forma delle lettere e dallo spazio rimasto in bianco a f. 20v, all'inizio dell'*Ethikos*.

Come in altri manoscritti, Areta mostra inoltre la tendenza a disporre le note marginali con gusto decorativo, curando la lunghezza delle linee in modo da creare «note figurate» e preoccupandosi di abbellirle con foglioline e piccoli motivi ornamentali. La classica fogliolina cuoriforme disegnata alla fine dello scolio è unita spesso in questo codice a un elemento a forma di *zeta* oppure a una linea ondulata che si stacca da un trattino orizzontale, anziché tendente verso il basso. Questa preoccupazione estetica appare evidente dalla forma a croce dello scolio a f. 105v, con gli angoli arricchiti da giglietti, presenti anche nello scolio a f. 70v. Un altro scolio a f. 98 ha una forma ad anfora e presenta una decorazione vegetale stilizzata simile a quella del *Vat. gr.* 1594. Forse l'elemento più interessante è tuttavia la foglia simile a una felce disegnata con tratti leggeri a f. 82v, all'estremità di sinistra della linea decorativa alla fine del testo, e ripetuta a f. 84v alla fine di un lungo scolio nel margine superiore esterno. Questo elemento ornamentale richiama subito alla memoria quelli presenti nel *Vat. gr.* 1594 (ff. 36v, 164v), oltre che nel *Marc. gr.* 454, non a caso attribuito da alcuni studiosi alla biblioteca di Areta [72].

Nell'*Urb. gr.* 35 la distribuzione degli scoli è quanto mai irregolare; si trovano infatti in sole 47 pagine su 878, e dunque nella percentuale del 5,35 per cento appena. Tuttavia nei fogli iniziali raggiungono un'altissima concentrazione e il commento presenta la forma cosiddetta «a corona», invadendo perfino il ristretto margine interno della pagina. Areta lascia in bianco soltanto uno spazio di 6 mm circa intorno al testo, risparmiando ai lati poco più dello spazio compreso fra le due

(72) Si veda J. Irigoin, *Livre et texte dans les manuscrits byzantins de poètes: continuité et innovations*, in *Atti del Convegno Internazionale «Il libro e il testo»* ... cit., pp. 87-102, 22 tavv., precisamente tav. 15; idem, *La mise en page des œuvres poétiques dans le livre grec, de l'antiquité à la fin du XIe siècle*, in *Calames et Cahiers*, Mélanges de codicologie et de paléographie offerts à Léon Gilissen (Les publications de «Scriptorium», 9), Bruxelles 1985, pp. 79-87.

linee di giustificazione esterne, in alto e in basso uno spazio pari a una interlinea. Inoltre traccia a inchiostro delle linee di giustificazione supplementari per gli scoli. Queste linee sono evidenti ai ff. 6, 10, 12, 14, 25, 29, e il loro stretto rapporto con gli scoli sembra dimostrare che fu proprio lui a tracciarle; la conferma definitiva si ha a f. 6, dove questo tipo di linea è usato per delimitare il contorno irregolare di uno scolio, separandolo dal diagramma contiguo.

Rispetto agli altri codici esaminati, l'*Urb. gr.* 35 mostra una minore varietà di segni di rimando: prevalgono su tutti l'asterisco e un segno a forma di *zeta* maiuscolo con un taglio trasversale al centro, usato di preferenza per primo in ciascuna pagina.

La disposizione segue l'ordine del testo, dall'alto verso il basso, e solo occasionalmente uno scolio si prolunga sulla pagina seguente. Ciò nonostante sembra che l'unità di misura non sia la singola pagina, ma 'e due pagine a fronte, poiché a f. 24r in alto si legge lo scolio ϛ', che si :ollega alla serie α'-ε' di f. 23v; si tratta evidentemente di una necessità lettata da esigenze di spazio, in quanto lo scolio non rientrava nella ›agina a cui apparteneva.

Gli elementi decorativi disegnati da Areta nell'*Urb. gr.* 35 sono parcolarmente felici: si veda a f. 3 il cerchio che precede il testo (tav. 1), ›n un delicato fregio che richiama da vicino motivi simili del *Vat. gr.* ;94 (ff. 10v, 18v, 26, 28, 36v, 38, 68v, 205v) (73), oltre ai ff. 4v (scolio a rma di croce con giglietti agli angoli), 8 («nodo di Salomone» nel ırgine esterno), 22v-23 (disegni con giglietti), anfora (f. 98). Sempre tografi sono i titoli ai ff. 3 e 22v.

Nel *Par. gr.* 2951 gli interventi di Areta sono piuttosto modesti e :sso le note sono introdotte da lettere sormontate da un apice, come esempio ai ff. 13v-14.

Parallelamente, gli elementi ornamentali sono scarsi: Areta si limi- eradere e riscrivere numerose iniziali, fra cui spiccano per la loro na tipica e ben riconoscibile *alpha* e *my*.

Il *Laur.* 60, 3 presenta anche scoli aretei in minuscola, per es. ai 06v, 151, 179.

Nel *Par. gr.* 451 alcune note marginali sono di mano del copista, :s. a f. 302v, come dimostra la presenza del tipico *alpha* maiuscolo :ratto obliquo allungato ad arco, diverso da quello areteo. Sempre reta si devono numerosi segni e sigle marginali e quasi tutte le

---

') Cf. FONKIČ, *art. cit.*, tav. 16.

iniziali, ridisegnate secondo la tipologia già illustrata con un inchiostro più scuro di quello usato dal copista del testo, così come nel *Lond. Harley* 5604.

Nel *Mosq.* GIM 231 vanno attribuiti ad Areta gli scoli e le sigle marginali, le iniziali e i numeri posti all'inizio di ciascun dialogo.

Note di Areta in minuscola si leggono ai ff. 5v, 55v, 119 (vedi *supra*).

Infine, nel *Vallic.* F 10, che non reca note esplicite di possesso, gli scoli di Areta sono presenti con notevole regolarità, da f. 6 a f. 250v (74), ma di norma sono brevi e non troppo fitti: fa eccezione solo il f. 30v, in cui si estendono su tutti e quattro i margini e persino nello spazio interlineare, nella seconda metà della l. 6. Inoltre di solito non presentano segni di rimando veri e propri: a volte s'incontra un piccolo segno di forma semplice sopra il rigo di testo cui si riferisce il commento, ma spesso manca anche quello, e comunque raramente viene ripetuto in margine.

A giudicare dalle diverse sfumature dell'inchiostro, le note sono state apposte in varie fasi, come dimostra anche l'alternarsi di varie grafie, per es. ai ff. 157 e 173v. Qui s'incontrano due tipi di maiuscola, di cui la seconda più sciatta e irregolare. Va osservato l'uso frequente di νῦν espresso con *ny* e *ypsilon* sovrapposti.

Viceversa, a f. 156r Areta ha usato la minuscola per integrare il testo alla fine della l. 4 (tav. 3) (75). In queste poche lettere la grafia rivela un tratteggio piuttosto rigido, con lettere di modulo piccolo, leggermente schiacciate, in cui i punti di attacco dei tratti sono piuttosto evidenti. Che la mano sia di Areta è dimostrato soprattutto dal colore dell'inchiostro, che è lo stesso della nota sottostante in maiuscola, conclusa dalla caratteristica fogliolina. Un altro scolio, in inchiostro più chiaro, probabilmente anteriore all'integrazione in minuscola, è diviso da questa con un rigo pesante tracciato a inchiostro.

I copisti di Areta

La biblioteca di Areta offre dunque uno spaccato della produzione libraria bizantina di livello medio/alto a cavaliere fra IX e X secolo.

---

(74) Cf. Meschini, *op. cit.*, pp. 12-16.
(75) Meschini, *op. cit.*, p. 14.

Infatti vi si trovano fianco a fianco opere di copisti formatisi nell'ultimo venticinquennio del secolo IX, legati alla tradizione della prima minuscola libraria, e opere di copisti che cominciano la loro attività nel secolo X e riflettono le nuove tendenze del gusto. Quindi, se da un lato risulta ancora legata a forme grafiche che si avviano a cadere in disuso, dall'altro appare aperta a nuovi filoni che troveranno affermazione solo nei decenni successivi.

Tuttavia è possibile individuare qualche fattore comune, come un sottile filo rosso che ne attraversa la trama. Come ebbe a osservare T. W. Allen (76), le grafie di Stefano, Gregorio e Giovanni hanno un elemento caratteristico, le proporzioni quadrangolari: ogni lettera è di larghezza pari all'altezza, il che crea un effetto di straordinaria solidità e sobrietà.

In realtà la mano di Stefano, copista dell'Euclide Bodleiano, presenta caratteri più complessi e ambigui: più rotondeggiante delle altre due, tanto da essere classificata da Enrica Follieri nell'àmbito della «minuscola antica rotonda» (77), a un esame approfondito rivela addentellati con la minuscola della «collezione filosofica» (del resto coeva) negli ispessimenti e nel leggero schiacciamento di alcune lettere, per esempio il *gamma*. E del resto lo stesso Areta in alcuni scoli mostra di condividere certe inclinazioni, forse legate al periodo della sua formazione culturale, utilizzando una grafia con ispessimenti terminali. Le stesse foglioline ornamentali che siglano la maggior parte dei suoi scoli sono molto vicine, come si è detto, a quelle che decorano il *Vat. gr.* 1594.

Per tornare a Stefano, la sua è una minuscola pura, di aspetto arcaico nella lieve rigidezza e nell'accentazione ancora incompleta. La posizione rispetto al rigo è oscillante, nonostante la data molto alta, l'inchiostro di colore bruno intenso con sfumature rossicce, com'è tipico dei manoscritti del IX-X secolo. Inoltre, la scrittura del *Bodl. D'Orville* 301 è caratterizzata dall'uso frequente di compendi propri appunto dei testi matematici (78).

---

(76) T. W. Allen, *Three Greek Scribes*, in *Miscellanea Francesco Ehrle*, IV (Studi e Testi 40), Roma 1924, pp. 22-33, 3 tavv., precisamente p. 25.

(77) Cf. Follieri, *La minuscola* ... cit., p. 144.

(78) Il codice è citato in G. Zereteli, *Sokraščenija v' grečeskich rukopisjach'*, Sankt-Peterburg 1904, p. 152, per la ricchezza e varietà delle abbreviazioni; cf. Wilson, *Medieval Greek Bookhands* ... cit., p. 13, tav. 13.

Più nettamente quadrata appare la grafia di Giovanni, copista del *Bodl. Clarke* 39 e del *Par. gr.* 2951 + *Laur.* 60, 3 (oltre che del *Marc. gr.* 447, ff. 3-348v, 371v-372v) (79), che tuttavia si distingue dagli altri esempi noti di «minuscola quadrata» (80) per l'assenza di marcate angolosità. D'altra parte Giovanni appare perfettamente in linea con l'evoluzione grafica del suo tempo: usa una minuscola non più pura (nonostante la data piuttosto alta è frequente il *lambda* maiuscolo), per lo più pendente dal rigo nel testo, anche se la maiuscola dei titoli è posata (81).

La medesima solidità si trova nell'*Urb. gr.* 35, che pur essendo l'esempio più antico di minuscola libraria inclinata (82), non mostra certo aspetti corsivi; anzi, con i suoi tratti spessi, appare tanto posata e regolare «as to seem machine-made» (83). La particolarità più notevole è l'*eta* a forma di *h* latina.

Alla grafia sobria e solida di questi copisti si contrappone quella elegante di Baanes, piccola, rotonda, agile, incline alle forme corsiveggianti. È ancora posata sul rigo, pur presentando un aspetto evoluto e una certa frequenza di maiuscole, soprattutto *alpha, lambda, zeta, sigma.* Per alcune note marginali il copista usa ancora la maiuscola (es. *Par. gr.* 451, f. 302v), che si distingue facilmente da quella di Areta per alcune forme tipiche come l'*alpha* con il tratto obliquo piuttosto lungo e arcuato.

Tuttavia anche la minuscola di Baanes ha qualcosa in comune con le precedenti, dal momento che presenta i tipici ispessimenti terminali

---

(79) Cf. FONKIČ, *art. cit.*, pp. 104-5. Meriterebbero un'attenzione particolare le note in minuscola corsiveggiante inclinata che compaiono a più riprese nel *Bodl. Clark.* 39: si vedano i ff. 24v, 57v, 106, 177, 178v, 229, 279, 282, 284v. A questo proposito sarebbe auspicabile la realizzazione di un repertorio di facsimili di note marginali, che consenta di identificare eventualmente l'intervento di una stessa mano in più di un manoscritto.

(80) Cf. FOLLIERI, *La minuscola* ... cit., p. 146.

(81) Il Traube cita il *Bodl. Clark.* 39 osservando che in esso il sistema dei *nomina sacra* è completamente sviluppato e applicato anche a soggetti non cristiani: L. TRAUBE, *Nomina sacra* (Quelle und Unters. zur lat. Philologie des Mittelalters, 2), München 1907, p. 124; cf. WILSON, *Medieval Greek Bookhands* ... cit., pp. 13-14, tav. 14.

(82) A. DILLER, *The Age of Some Early Greek Classical Manuscripts*, in *Serta Turyniana*, Urbana-Chicago-London 1974, pp. 514-524, precisamente p. 515 n. 8.

(83) ALLEN, *art. cit.*, p. 25.

che abbiamo già notato nella scrittura di Stefano. Ciò spiega come, da una prospettiva diversa, Herbert Hunger abbia accostato appunto la minuscola di Stefano a quella di Baanes – la cui attività si colloca qualche decennio più tardi – individuandovi uno stile caratteristico e coniando il termine di *Keulenstil à la Arethas* (84). La definizione si riferisce soprattutto allo sviluppo di una caratteristica già presente implicitamente nella minuscola «tipo Nicola», e cioè il contrasto fra tratti spessi e sottili e l'ingrossamento delle estremità dei tratti superiori, specie di *eta, iota, kappa* e *lambda*.

Entrambe le valutazioni sono valide, a seconda che si voglia privilegiare l'impressione d'insieme, osservando le proporzioni relative delle lettere, o la tecnica del tratteggio; in ogni caso, va tenuto presente il rapporto diacronico da un lato con la minuscola della «collezione filosofica», dall'altro con la *bouletée*.

Le tendenze corsiveggianti già osservate nella minuscola di Baanes si fanno ancor più evidenti nella grafia di Stiliano, il più tardivo dei copisti di Areta. Non del tutto immune dal gusto per gli ispessimenti terminali, la sua scrittura è marcata da una netta inclinazione a destra e dalla tendenza a occhiellature e brevi svolazzi finali, che la caratterizzano nettamente sul piano individuale. Si potrebbe istituire un raffronto con la grafia del copista Michele, che vergò il *Parg. gr.* 598 probabilmente nell'anno 943, in uno *scriptorium* del Monte Latro (85), ma si tratta di un filone grafico che resta isolato.

Al contrario l'anonimo del codice Vallicelliano (86) usa forse la scrittura più evoluta di tutto il gruppo, proiettata verso il futuro nel suo equilibrio tra forme rotondeggianti e tratti obliqui. A volte posata, a volte sospesa, è una minuscola fluida, sobria, dalle proporzioni armoniche, che rappresenta quasi l'anello di passaggio fra la minuscola antica e la *Perlschrift* della seconda metà del secolo X.

---

(84) H. Hunger, *Minuskel und Auszeichnungsschriften im 10-12. Jahrhundert*, in *La paléographie* ... cit., pp. 201-220, precisamente p. 203.

(85) Si veda L. Perria, *Note paleografiche. I. Un gruppo di codici prodotti nello* scriptorium *della Lavra di Stylos nel secolo X*, in *Riv. di St. Biz. e Neoell.* n.s. 22-23 (1985-86), pp. 65-82; ead., *A proposito del* Par. gr. 598, in *Riv. di St. Biz. e Neoell.* n.s. 24 (1987), pp. 125-126.

(86) In proposito cf. Perria, Arethaea ... cit., pp. 45-46, 56.

Origine dei manoscritti

Il quadro complessivo che risulta dalle osservazioni finora esposte mostra dunque dei prodotti grafici di buon livello qualitativo, trascritti da copisti di elevata professionalità.

Tutto ciò incide necessariamente sulla valutazione di una delle questioni più interessanti, ma anche di più difficile soluzione, poste dalla biblioteca di Areta, e cioè l'origine dei manoscritti che ne facevano parte.

Il problema finora non è stato affrontato esplicitamente, soprattutto per mancanza di testimonianze e di prove certe. Certo la città natale di Patrasso e in genere il Peloponneso non potevano avere granché da offrire a un bibliofilo esigente e raffinato; e ciò tanto più nei secoli IX e X, che vedono la lenta ripresa e riorganizzazione della regione dopo l'oscurità assoluta del periodo tardo-antico e la crisi iconoclasta – ripresa ritardata fino alla fine del secolo X da frequenti minacce di invasioni (87).

L'unico manoscritto noto vergato nel Peloponneso nel secolo IX, il *Vat. Palat. gr.* 44 dell'anno 898 (88), mostra caratteri grafici nettamente arcaici e una fattura così mediocre da scoraggiare ogni tentativo di confronto.

D'altronde le recenti ricerche di Ernst Gamillscheg sulla produzione libraria dell'Asia Minore non hanno dato risultati incoraggianti (89).

Resta senza dubbio vivo nella memoria l'antico prestigio della città di Cesarea, di cui Areta fu metropolita, e Nigel Wilson trova «allettante supporre che alcune delle sue ultime acquisizioni fossero il risultato di una scoperta di buoni libri nella locale biblioteca episcopale» (90). In

---

(87) Si veda il quadro piuttosto sconfortante tratteggiato in A. Bon, *Le Peloponnèse byzantin jusqu'au 1204* (Bibliothèque Byzantine, «Etudes», 1), Paris 1951, in particolare pp. 43-44, 134-138, 179.

(88) Cf. Lake, VII, tavv. 458-460; Follieri, *Codices graeci*... cit., tav. 17, pp. 27-28.

(89) Cf. E. Gamillscheg, *Handschriften aus Kleinasien (9.-12. Jahrhundert). Versuch einer paläographischen Charakterisierung*, in corso di stampa in *Scritture provinciali*... cit.

(90) N. G. Wilson, *Le biblioteche nel mondo bizantino*, in *Le biblioteche nel mondo antico e medievale*, a cura di G. Cavallo, (Biblioteca Universale Laterza 250), [Roma-Bari] 1989, pp. 79-111, precisamente pp. 98-99.

questo senso, tuttavia, non abbiamo nessun indizio concreto, mentre la buona fattura materiale e l'alto livello grafico dei manoscritti fanno pendere fortemente la bilancia a favore della capitale dell'impero bizantino, alla quale sappiamo che la carriera e la vita di Areta furono strettamente legate, e che in quell'arco di tempo era già impegnata in una intensa attività di ricupero culturale e scientifico. Anche i punti di contatto con i testimoni della «collezione filosofica» sembrano puntare verso Costantinopoli e il suo *milieu* culturale più avanzato.

D'altra parte, non si può certo escludere a priori che Areta abbia reperito e acquistato manoscritti in Cappadocia, o addirittura che si sia servito di maestranze provinciali per l'esecuzione materiale dei codici. Il punto è che anche in questo caso, a giudicare dalle esigenze ben precise che manifesta, avrà imposto la sua diretta supervisione (come dimostra il carattere omogeneo dei manoscritti), in costante riferimento a modelli non certo locali.

Il problema dunque non può che restare aperto, sia pure con la ragionevole presunzione che la biblioteca di Areta di origine costantinopolitana.

In ogni caso, essa si riconferma preziosa non tanto per il suo valore intrinseco sul piano filologico, quanto come specchio della cultura di un'epoca cruciale della storia bizantina.

Università di Roma «La Sapienza» Lidia PERRIA

ΚΊΝΝΑΜΟΣ ἘΠΊΣΚΟΠΟΣ - *CENNAMUS EPISCOPUS*

AUX AVANT-POSTES DE L'HELLÉNISME SUD-ITALIEN VERS L'AN MIL

Cette petite étude, aux conclusions assez hypothétiques, repose sur un rapprochement qui, à notre connaissance, n'avait jamais été établi entre des faits pratiquement contemporains attestés respectivement dans les zones de Tarente et de Salerne au début du XIe siècle. Présentons d'abord ces faits, avant de proposer quelques enseignements plausibles.

1. Cinq actes grecs de Tarente, datés respectivement d'avril 1040, de juillet 1042, d'avril 1045, d'avril 1047 et de novembre 1049 (1), évoquent, à Tarente ou tout près, une église Saint-Memnon (2), régie par

---

(1) F. TRINCHERA, *Syllabus Graecarum membranarum*..., Naples 1865, réimpr. anast. Rome, s.d., n° 32 à 36.

(2) Peut-être devrait-on situer l'église Saint-Memnon aux alentours de Lizzano et Pulsano, à l'est de Tarente: C. D. FONSECA, *La Chiesa di Taranto dal dominio bizantino all'avvento dei Normanni*, dans *La Chiesa di Taranto. I. Dalle origini all'avvento dei Normanni*, sous la dir. de C. D. FONSECA, Galatina 1977, p. 83-108: p. 100, note 55.

Le titre de cette église est extrêmement rare, non seulement en Italie méridionale (il s'agit probablement du seul exemple connu), mais encore, semble-t-il, dans l'ensemble du monde chrétien. La *Bibliotheca Sanctorum* ne cite, sous le nom de Memnon, que deux personnages: l'archevêque d'Éphèse au moment du concile anti-nestorien qui s'est tenu dans cette cité, et un martyr de Thrace honoré avec *Severus* et 38 autres martyrs; seul le second est connu par un texte hagiographique: *BHG* 2399. Aucune de ces deux dédicaces ne s'impose avec évidence à Tarente. En revanche, le *Synaxaire de Constantinople* (col. 637) commémore, à la date du 29 avril, un troisième homonyme, Memnon le Thaumaturge, curieusement sans indication de date ni de lieu; menant «une vie angélique», il devint «chef de moines» (μοναστῶν ἀρχηγός) et fut doté de la grâce de guérir des malades. Il semble surtout célèbre pour ses fréquents miracles en faveur de

un certain Κίνναμος. Dans l'acte le plus ancien, écrit par le prêtre Basile, il est simplement désigné comme κληρονόμος de l'église; dans l'acte suivant, dû au notaire Jean, son nom est suivi d'une lacune qui a peut-être remplacé un qualificatif; dans les trois derniers, écrits par Jean Kourkousiou, il est qualifié d'ἐπίσκοπος.

Ce titre a suscité des interprétations divergentes. Pour Vera von Falkenhausen, le mot ne recouvre qu'un surnom [3]; pour Cosimo Damiano Fonseca, si on ne doit évidemment pas faire entrer le Grec Κίνναμος dans la série, purement latine, des archevêques (titre qu'au demeurant il ne porte pas) de Tarente, il peut s'agir d'un évêque grec rattaché à une petite église de campagne et s'occupant d'une population grecque, dont on sait par ailleurs qu'elle constituait à Tarente une importante minorité [4]. Remarquons encore que Saint-Memnon et Κίνναμος attirent les largesses de familles de personnages assez haut placés dans la hiérarchie administrative: Léon, fils du κόμης κάστρου

---

marins pris dans la tempête, pour un miracle apparemment unique qui a redonné de l'eau à un lieu desséché; enfin, sa seule invocation chasse les sauterelles. Il semble que ce dernier saint, en raison de ce type de miracles, puisse facilement être honoré à Tarente. S'il s'agit de ce Memnon, dont le culte n'était attesté jusqu'à présent que dans la capitale, le titre de l'église de Tarente pourrait être d'inspiration constantinopolitaine, et donc patriarcale, ce qui renforcerait l'ensemble de notre hypothèse. Memnon le Thaumaturge n'est cité ni par la *Bibliotheca Sanctorum*, ni – ce qui est plus grave – par la *BHG*. Il est vrai que ce saint, attesté par la seule notice du *Synaxaire* qui n'indique ni le lieu, ni l'époque de sa vie, est particulièrement mal connu, comme le fait remarquer A. Raes, *Les notices historiques de l'Horologe grec*, dans *Anal. Boll.* 68 (1950), p. 475-480: p. 479. Nous devons les références concernant Memnon le Thaumaturge à Bernadette Martin-Hisard.

Les actes tarentins n'apportent pas de précision significative sur Memnon; citons les expressions qu'ils utilisent à propos du saint et de l'église: εἰς τὸν πάνσεπτον ναὸν τοῦ σοτηρίου πατρος ὑμῶν Μέμνωνος; εἰς τὸν ναὸν ἁγίου Μέμνωνος (Trinchera, n° 32); [ἐκκλη]σίας τῆς ἐπονόματι τιμωμένης τοῦ ὁσίου Μέμνονος; ὑπὸ τὴν διακρατησιν τοῦ τρισολβίου Μέμνονος (Trinchera, n° 33); εἰς τὸν ναὸν τοῦ ἅγιου Μέμνωνος; Μέμνωνος τοῦ ἀοιδίλου (= ἀοιδίμου?) (Trinchera, n° 34); τῆς ἐκκλησίας σου τοῦ ἁγίου Μέμνωνος (Trinchera, n° 35). Notons toutefois que le qualificatif σωτήριος peut très bien s'appliquer au Thaumaturge; ajoutons encore que trois actes (dont les deux actes d'offrande), sur les cinq qui concernent Saint-Memnon, ont été établis au mois d'avril (Trinchera, n° 32, 34, 35).

[3] Vera von Falkenhausen, *Taranto in epoca bizantina*, dans *Studi Medievali* III, 9 (1968), p. 133-166: p. 154.

[4] Fonseca, *La Chiesa, cit. supra* note 2, p. 99-101.

Ταράντου Iskhanakios, Georges et Martin, respectivement fils et gendre du δομέστικος Constantin; Κίνναμος achète encore une portion de maison à un higoumène Fantin et lui donne trois livres pour les quatre nomismata dus.

Nous penchons en faveur de l'interprétation de Fonseca; elle est peut-être renforcée par le fait que deux des actes cités (dont les originaux se trouvent au Mont-Cassin) portent, au dos, la mention *piscupu Cennamo* (ou *Cennamu*) (5).

2. Nous connaissions, comme beaucoup d'autres, ces actes tarentins depuis longtemps lorsque, récemment, notre attention a été attirée vers l'aspect salernitain de la question, à la lecture du livre d'Huguette Taviani Carozzi sur la principauté de Salerne, actuellement sous presse à Rome, et dont nous avons pu consulter un exemplaire dactylographié (6). C'est à cet ouvrage que nous devons l'essentiel des références qui suivent.

Un précepte édité, mais peu connu, du prince de Salerne Guaimar IV (7), établi en juillet 1010 au palais de Salerne, est fait en faveur de l'église Saint-Michel Archange *in Monte Aureo*, située sur la rivière Tusciano, «*in quo vir venerabilis domnus Cennamus episcopus preesse videtur*». Le prince offre à cet établissement des terres incultes sur le Sele et le droit de naviguer sur ce fleuve.

L'église Saint-Ange du *Mons Aureus*, apparemment redécouverte par des bergers en 1928 (8), est un ensemble extrêmement étrange, qui a suscité depuis lors un certain nombre de travaux (9). Il s'agit d'une

---

(5) Arch. du Mont-Cassin, actes grecs n° 18 et 19 = TRINCHERA, *Syllabus*, *cit. supra* note 1, n° 35 et 36.

(6) Huguette TAVIANI CAROZZI, *La principauté lombarde de Salerne (IXe-XIe siècles). Étude sur le pouvoir*, thèse de doctorat d'État soutenue à l'université de Paris-IV en 1988; on se reporte en particulier au troisième chapitre de la troisième partie.

(7) L. A. MURATORI, *Antiquitates Italicae Medii Ævi*, I, Milan 1738, p. 185-186.

(8) *L'art dans l'Italie méridionale. Aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux*, sous la dir. d'A. PRANDI, Rome 1978, 4 vol., p. 475 (A. THIERY).

(9) Voir la bibliographie dans *L'Art*, *cit. supra* note 8, p. 185 et 475; les travaux les plus nombreux sont dus à l'historien de l'art G. Kalby. Voir en outre G. KALBY, *Gli insediamenti rupestri della Campania*, dans *La civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia. Ricerche e problemi. Atti del primo Convegno internazionale di studi (1971)*, sous la dir. de C. D. FONSECA, Gênes 1975,

vaste grotte profonde d'un kilomètre, large de 40 à 60 mètres, fermée par un mur incomplet qui laisse passer un peu de lumière; on trouve, à l'intérieur, cinq petites églises construites en maçonnerie et les ruines de deux autres. L'ensemble est situé sur la pente du Monte Raiano, sur la rivière Tusciano, en amont d'Ariano, l'un des deux centres de la commune d'Olevano sul Tusciano.

Ce complexe est bien antérieur à l'acte de Guaimar IV et à *Cennamus*. Il est décrit avec une certaine précision, vers 870, dans l'*Itinerarium Bernardi monachi* (10). La grotte, qui était déjà dédiée à l'Archange, abritait dès cette époque sept «autels» et était régie par un abbé Valentin. On a émis l'hypothèse que ce sanctuaire avait pu, pour les Salernitains, se substituer à celui de Monte S. Angelo, lointain et situé dans l'autre principauté.

Un acte de novembre [977] (11) expose que, peu avant cette date, Saint-Ange *de Monte Aureo* était possessionné au territoire de Montecorvino (sans doute Montecorvino Rovella, commune, prov. de Salerne, à 6 km environ au nord-ouest d'Olevano).

Enfin, l'acte de 1010 nous apprend que ce sanctuaire abrite alors un évêque. La valeur du titre attribué à *Cennamus* ne fait en effet aucun doute: l'église est, dans le diplôme princier, qualifiée à deux reprises de *sancta sedes* et quatre fois d'*episcopium*. On sait qu'en 1051 le *Mons Aureus* a encore un évêque, qui n'est plus *Cennamus*, mais

---

p. 153-172: p. 168 sq. Dans une optique moins archéologique: F. Avril et J.-R. Gaborit, *L'*Itinerarium Bernardi monachi *et les pélerinages d'Italie du Sud pendant le Haut-Moyen-Age*, dans *Mél. Éc. franç. de Rome* 79 (1967), p. 269-298 (avec bibliographie).

(10) Avril et Gaborit, *op. cit. supra* note 9; ces auteurs donnent le texte de l'*Itinerarium* p. 298, un plan général de la grotte p. 284 et des plans des cinq églises subsistantes p. 287.

(11) *Codex diplomaticus Cavensis*, I-VIII, par M. Morcaldi, M. Schiani, S. De Stephano, Naples-Milan 1873-1893, réimpr. anast. Badia di Cava, s.d. (1981), n° 1265 (inséré dans un acte de 1057). Nous ne sommes par sûr, en revanche, que l'acte édité *ibid.* sous le n° 895 (juillet 1035), par lequel le prince Guaimar V offre à l'abbaye de Cava «*ecclesiam Sancti Archangeli quae constructa est ultra fluvium Tuscianum*» concerne l'établissement rupestre du *Mons Aureus*: on n'y évoque, à son propos, aucune grotte, alors qu'on précise que le monastère de la SS. Trinità (de Cava) «*situm est in cripta*»; on n'y indique pas non plus le nom de la montagne; de toutes façons, une telle donation constituerait un épisode isolé, non suivi d'effet.

Ours ([12]). Il s'agit, à dire vrai, d'un évêché tout à fait original: il est situé loin de toute cité et même en dehors de tout lieu habité. Surtout, on chercherait en vain, avant 1058, son nom dans les privilèges pontificaux adressés aux archevêques de Salerne et qui énumèrent leurs suffragants ([13]).

Le *Mons Aureus* n'apparaît que dans le privilège adressé par Étienne IX à l'archevêque Alfan le 24 mars 1058 ([14]), mais d'une façon très particulière. Après avoir énuméré les sièges suffragants de la métropole, le pape autorise l'archevêque à consacrer aussi des évêques «*in aliis locis tue dioceseos*»; mais il présente une exception: «*excepta ecclesia Sancti Michaelis archangeli in Monte Aureo, sito Campania*» ([15]), y ajoutant immédiatement l'ensemble des autres possessions de la cathédrale de Salerne. Notons toutefois que seul le *Mons Aureus* est nommément indiqué: le pape ne veut plus qu'il abrite un évêque. Dès 1057, d'autre part, le prince Gisulf II fait un précepte en faveur des habitants d'Olevano ([16]), lieu qui appartient désormais à la cathédrale de Salerne ([17]), mais où l'autorité souveraine juge utile d'intervenir; le prince donne aux habitants le droit de faire des moulins sur le Tusciano, d'y accéder en traversant les terres épiscopales, d'utiliser le bois

---

([12]) Salerne, arch. arciv., Mensa, I, 14, inédit, cité par Huguette TAVIANI CAROZZI, *loc. cit. supra* note 6.

([13]) P. F. KEHR, *Regesta pontificum Romanorum. Italia Pontificia*. VIII. *Regnum Normannorum - Campania*, Berlin 1935, p. 346 sq., n° 11 (989), 12 (994), 13 (1012), 14 (1016), 16 (1019), 17 (1021), 18 (1047), 19 (1051).

([14]) *Ibid.*, p. 350, n° 21, éd. J. von PFLUGK-HARTTUNG, *Acta pontificum Romanorum inedita*, II, Stuttgart 1884, n° 116.

([15]) N'est-ce pas la suppression de l'évêché du *Mons Aureus* qui a fait croire plus tard à l'existence ancienne d'un évêché médiéval de Campagna, qui aurait été supprimé au début du XIII^e siècle et restauré au début du XVI^e, date effective de sa création? Voir à ce sujet Huguette TAVIANI, *Les archives du diocèse de Campagna dans la province de Salerne [Documents inédits des XI^e et XII^e siècles]*, Rome 1974 (Fonti e Studi del Corpus Membranarum Italicarum, n.s., Fonti, I), p. 13-14.

([16]) Salerne, arch. arciv., Mensa, I, 15, inédit, cité par Huguette TAVIANI CAROZZI, *loc. cit. supra* note 6; nous tirons de cet ouvrage l'analyse du document, qui suit.

([17]) Selon Huguette TAVIANI CAROZZI (*loc. cit. supra* note 6) l'appartenance à la cathédrale découlait déjà implicitement d'un diplôme d'Otton II (Tarente, 18 avril 982, éd. *MGH, Dipl.* II-1, n° 273) qui lui reconnaissait les terres sises «*ultra fluvium Tusciano*». Mais, apparemment, cette dépendance n'est pas clairement documentée entre ces deux dates.

des forêts de l'Église (apparemment très importantes) et règlemente les prestations dues au seigneur.

C'est donc entre 1051 (date à la fois du privilège adressé à l'archevêque par Léon IX, qui ne cite pas le *Mons Aureus*, et de la mention de l'évêque Ours) et 1057, date à laquelle l'autorité temporelle de l'Église de Salerne est affirmée (et peut-être restaurée) qu'il faut situer la suppression, apparemment autoritaire, de cet étrange siège. Pour expliquer l'existence de celui-ci, les hypothèses ne sont pas nombreuses. L'évêque *Cennamus* est pleinement reconnu par l'autorité princière en 1010, alors qu'il siège sur le territoire de la métropole de Salerne sans être suffragant de l'archevêque et sans résider dans une cité; la restauration du siège du *Mons Aureus*, récemment supprimé, est explicitement exclue par le pape en 1058. Pour rendre compte de ces deux faits, l'hypothèse la plus simple est d'en faire une sorte de chorévêque [18]; mais quelle raison peut-on invoquer à la présence d'un tel prélat, sinon qu'il gouverne spirituellement une population allogène, qui ne peut être ici que grecque? Des colonies monastiques – mais peut-être aussi laïques – venues du sud ont dû s'installer dans ces terres peu peuplées, proches de la Lucanie où, en 968, l'archevêque d'Otrante a été chargé d'établir des évêques grecs [19]. On sait que,

---

[18] Nous employons ce terme, sans référence précise aux normes canoniques, pour désigner un évêque résidant à la campagne, n'ayant pas de vrai diocèse et qui n'est pas intégré dans le cadre du réseau épiscopal normal; mais, au *Mons Aureus* comme aux environs de Tarente, on n'utilise que le mot «évêque». Sur les chorévêques dans l'Église orientale, voir F. Gillmann, *Das Institut der Chorbischöfe im Orient. Historisch-kanonistische Studie*, Munich 1903 (Veröffentlichungen aus dem Kirchenhistorischen Seminar München, II, 1); M. Jugie, *Les chorévêques en Orient*, dans *Échos d'Orient* 7 (1904), p. 263-268 (compte-rendu critique de l'ouvrage précédent). L'institution du chorévêque a été supprimée en Orient par le concile de Laodicée, dans la seconde moitié du IV^e^ siècle, mais on en rencontre jusqu'au VIII^e^ siècle (terme des études citées): le second concile de Nicée (787) les évoque encore. Dans les cas qui nous occupent, nous ne pouvons évidemment garantir que les évêques dont il est question entrent pleinement dans cette catégorie canonique, d'autant moins que, étant de rite grec et certainement envoyés par une autorité religieuse orientale, ils vivent dans un milieu latin dont le droit canon est différent. Pour cette raison, qui s'ajoute au caractère très particulier de leur ministère, il est difficile de leur attribuer un qualificatif pleinement satisfaisant.

[19] P. F. Kehr, *Regesta pontificum Romanorum. Italia Pontificia*. IX. *Samnium - Apulia - Lucania*, par W. Holtzmann, Berlin 1962, p. 408. La seule source qui évoque la création de la métropole d'Otrante est Liutprand de Cré-

vers la fin du Xᵉ siècle, d'assez nombreux moines grecs calabrais sont remontés plus loin vers le nord et ont fondé des établissements en Campanie et dans le Latium ([20]). La présence, dans la région d'Olevano, d'autres églises rupestres ([21]) peut indiquer celle de moines grecs, encore que, dans le cas de Saint-Ange, on sait que le lieu de culte préexistait à l'immigration gréco-calabraise.

Les historiens de l'art n'ont pu dater de façon fine les constructions de la grotte et les peintures (et les stucs) qui ornent certaines d'entre elles, en particulier les figures du Nouveau Testament et de la vie de saint Pierre qui se trouvent dans la première et la plus grande des églises. Si certains édifices présentent des traces de plusieurs remaniements, on semble s'accorder à dater les peintures du Xᵉ ou plutôt du XIᵉ siècle ([22]). Elles peuvent donc remonter à l'époque épiscopale du sanctuaire, ou encore à une éventuelle étape postérieure ([23]); en tout cas, l'épisode épiscopal, documenté dans la première moitié du XIᵉ siècle, a certainement apporté des modifications à un lieu qui n'était apparemment, à la fin du IXᵉ siècle, qu'un but de pèlerinage gardé par une petite communauté. Mais il n'est pas même évident que la présence d'un évêque de rite grec ait automatiquement imposé des motifs iconographiques résolument orientaux. De toutes façons, les historiens de l'art ont intérêt à tenir le plus grand compte des diverses phases attestées de la vie du sanctuaire.

3. Plusieurs types de rapprochement s'imposent entre les églises Saint-Memnon de Tarente et Saint-Ange du *Mons Aureus* au début du XIᵉ siècle. La première est, évidemment, l'homonymie du Κίνναμος ἐπίσκοπος de Tarente et du *Cennamus episcopus* d'Olevano. Certes,

---

mone. Il expose que les sièges prévus sont ceux d'Acerenza, Tursi, Gravina, Matera et Tricarico; en fait, la seule de ces cités qui ait sûrement eu des évêques grecs est Tursi (*ibid.*, p. 468); et, dès le début, Acerenza est aussi considérée comme le siège d'un suffragant latin de la métropole de Salerne: KEHR, *op. cit. supra* note 13, p. 346, nº 11 (989).

([20]) Voir en dernier lieu A. JACOB et J.-M. MARTIN, *L'Église grecque en Italie (vers 650-vers 1050)*, sous presse dans *Histoire du Christianisme* (Paris, éd. Desclée); voir aussi *infra*.

([21]) Voir KALBY, *Gli insediamenti rupestri, cit. supra* note 9.

([22]) Voir *supra*, note 9.

([23]) La région continue d'attirer moines et ermites: au XIIᵉ siècle, le Monte Furano abrite un monastère S. Erasmo et une église S. Giacomo degli Eremiti: Huguette TAVIANI, *Les archives, cit. supra* note 15.

Κίνναμος-*Cennamus* n'est pas un nom bien rare en Italie méridionale [24]; il est particulièrement fréquent, à l'époque suivante, dans les chartes de Campagna, non loin d'Olevano [25]; notons qu'il ne suffit pas, à lui seul, à qualifier de Grec celui qui le porte.

Mais il faut bien avouer qu'il est tout de même trop peu fréquent pour que, joint au qualificatif *episcopus* qui l'est moins encore, il n'attire pas l'attention: les deux personnages ont de grandes chances d'être le même, ce qui réduirait définitivement toute incertitude au sujet de la fonction du Tarentin. Rien ne s'oppose matériellement, en effet, à ce qu'un homme qui exerce les fonctions d'évêque en 1010 dans la région salernitaine assume le même ministère de 1040 à 1049 à côté de Tarente; trente-neuf ans d'épiscopat (et sans doute un peu plus) attestent une longévité qui ne serait pas exceptionnelle.

Si on doit – comme nous le pensons, sans pouvoir le prouver autrement que par une probabilité statistique – identifier les deux personnages l'un à l'autre, il faut toutefois présenter deux remarques. D'abord, *Cennamus* n'a pas quitté le *Mons Aureus* parce que son siège était supprimé: il y a, on l'a dit, un successeur en 1051. Une petite difficulté s'élève d'autre part du côté tarentin: Κίνναμος n'y est qualifié d'ἐπίσκοπος qu'à partir de 1045 alors que, s'il s'agit bien de l'ancien recteur du *Mons Aureus*, il était déjà évêque en arrivant à Tarente. En fait, l'absence du titre épiscopal de Κίνναμος dans les deux premiers actes tarentins peut s'expliquer: dans le second, il occupait peut-être la lacune qui suit aujourd'hui le nom; le premier, qui a été écrit par un notaire différent [26], le traite de κληρονόμος de l'église: cela n'exclut pas la dignité épiscopale, mais semble impliquer, en revanche, que Κίνναμος est propriétaire (ou co-propriétaire) de l'église Saint-Memnon.

Rien, en tout cas, ne s'oppose à ce qu'une sorte de chorévêque ait quitté un siège déjà formé, en laissant la charge à un autre, pour aller fonder une autre église épiscopale à moins de 200 km de là, à la demande sans doute d'une autorité supérieure.

Car, du point de vue de l'Église grecque, la situation de Tarente ne doit pas être fondamentalement différente de celle du sud-est de la Campanie. Certes, des dissemblances sont bien visibles: alors que le

---

(24) Voir Vera von Falkenhausen, *Taranto, loc. cit. supra* note 3.

(25) Huguette Taviani, *Les archives, cit. supra* note 15.

(26) Vera von Falkenhausen, *Taranto, loc. cit. supra* note 3.

Mons Aureus est sur le territoire de la principauté de Salerne, Tarente est située dans le catépanat byzantin d'Italie; la population, grecque en particulier, de l'est de la principauté de Salerne paraît purement rurale, alors que l'importante ville de Tarente abrite une forte minorité grecque, composée pour partie de fonctionnaires impériaux.

Mais l'une et l'autre région constituent des zones marginales de l'hellénisme sud-italien et de son organisation religieuse; elles le restent encore si on suppose la création des évêchés grecs prévus en Lucanie. Dans la principauté de Salerne, il n'y a pas de place pour un vrai diocèse grec entre les évêchés latins de Salerne et de Paestum, séparés par le Sele. À Tarente, on sait que, juste après l'expulsion des musulmans par les troupes byzantines, les autorités impériales ont tenté, dans les années 880, d'imposer un Grec sur le siège épiscopal; mais la protestation du pape Étienne V y a fait renoncer et, depuis cette époque, les titulaires du siège épiscopal, puis archiépiscopal sont latins (27). Il est probable que l'élément grec s'est ensuite accru dans la cité, en particulier après la reconstruction de ses murailles vers 967 (28). Au début du XI[e] siècle, la «loi des Grecs» est évoquée à Tarente à côté de celle des Lombards (29); au XII[e] siècle, il semble que le patriarcat de Constantinople envoie des prêtres à Tarente et à Brindisi (30); un clergé grec est, en tout cas, positivement attesté à Tarente du X[e] au XIII[e] siècle (31). On ne peut, dans ces conditions, s'étonner que, trois quarts de siècle après la reconstruction de la ville par l'admi-

---

(27) *MGH, Ep.*, VII, p. 343-344. Voir Vera von FALKENHAUSEN, *Taranto, cit. supra* note 3, p. 136 et 152-160.

(28) A. JACOB, *La reconstruction de Tarente par les Byzantins aux IX[e] et X[e] siècles. À propos de deux inscriptions perdues*, dans *Quellen u. Forsch. aus Ital. Arch. u. Bibl.* 68 (1988), p. 1-17. Voir Vera von FALKENHAUSEN, *Taranto, cit. supra* note 3, p. 150 sq.

(29) F. GUERRIERI, *Possedimenti temporali e spirituali dei Benedettini di Cava nelle Puglie. I. Terra d'Otranto*, Trani 1900, p. 188 sq.

(30) F. N. FINK, *Des Neilos Doxopatris τάξις τῶν πατριαρχικῶν θρόνων (armenisch und griechisch)*, Vataršapat 1902, p. 28. Voir Vera von FALKENHAUSEN, *Taranto, cit. supra* note 3, p. 152: cet auteur souligne, à juste titre selon nous, que le mot ἱερεῖς désigne bien de simples prêtres.

(31) TRINCHERA, *Syllabus, cit. supra* note 1, n° 8 (981), 9 (984), 35 (1047), 36 (1049), 39 (1054), 41 (1054), 79 (1116); D. GIRGENSOHN et N. KAMP, *Urkunden und Inquisitionen der Stauferzeit aus Tarent*, dans *Quellen u. Forsch. aus ital. Arch. u. Bibl.* 41 (1961), p. 137-234, n° 2 (1196) et 13 (1249); Th. KÖLZER, *Constantiae imperatricis et reginae Siciliae diplomata*, Cologne-Vienne 1983 (Codex Diplomaticus Regni Siciliæ, II, 1, 2), n° 44 (1197).

nistration byzantine, les autorités religieuses orientales aient envoyé un évêque grec sans diocèse à proximité de la cité pour assurer pleinement la pastorale de la population de rite grec, dont certains éléments, on l'a vu, sont socialement importants.

Il n'est malheureusement pas possible de mener une telle enquête dans la région du *Mons Aureus*; remarquons toutefois que, parmi les nombreux actes grecs conservés dans les archives de la SS. Trinità de Cava, quelques-uns, dès la fin du XI[e] siècle, viennent de la zone de Caggiano et de Pertosa, qui n'est pas bien éloignée d'Olevano (une quarantaine de kilomètres à l'est-sud-est) (32).

On peut ainsi penser que, quelques décennies au plus après la décision d'ériger des évêchés grecs stables en Lucanie (et quelque succès qu'elle ait eu en pratique), les autorités byzantines se sont préoccupées de l'encadrement religieux des populations grecques périphériques et ont envoyé des sortes de chorévêques là où elles constituaient des minorités sérieuses: dans l'est de la principauté de Salerne, territoire qui ne relève pas de l'autorité impériale, d'abord, puis, en plein catépanat d'Italie, à Tarente, cité où une importante minorité de langue et de rite grecs côtoyait la majorité latine. Dans le premier cas, l'évêque s'est installé dans un sanctuaire isolé, mais réputé; dans le second, il a sans doute fallu bâtir une église privée qui porte un titre d'origine peut-être constantinopolitaine (33).

Notons enfin que ce schéma ne perdrait rien de sa validité au cas – selon nous peu probable – où le *Cennamus* du *Mons Aureus* et le Κίνναμος de Saint-Memnon seraient deux personnages différents: l'exemple du *Mons Aureus*, où la présence d'un évêque ne fait pas de doute, éclaire de toutes façons, à notre avis, celui de Tarente.

Dernier parallélisme: la disparition concomitante des deux sièges. On a vu que celui du *Mons Aureus* avait cessé d'exister en 1058 et déjà sans doute en 1057; Saint-Memnon n'est plus jamais cité après 1049; ses archives (une partie du moins) semblent être passées au monastère de St-Pierre Impérial, et, de là, au Mont-Cassin.

On note, évidemment, que les deux sièges disparaissent précisément au moment du schisme de 1054; celui-ci, on le sait, n'a pas provoqué, dans les esprits, la rupture radicale que certains ont supposée; on peut toutefois se demander si, sur le moment, les mauvaises rela-

(32) Trinchera, *cit supra* note 1, n° 54 (1092), 65 (1098), 67 (1099).
(33) Voir *supra*, note 2.

tions entre Rome et Constantinople n'ont pas entraîné, de la part de l'Église romaine, une plus grande rigueur à l'égard de phénomènes jusqu'alors tolérés en dépit de leur caractère canoniquement contestable.

En outre, la suppression, sans doute autoritaire, des deux sièges grecs précède de peu les premières dépositions d'évêques latins dans le cadre de la première phase de la réforme de l'Église occidentale: les évêques d'Ascoli Satriano en Pouille et de Montepeloso en Basilicate sont déposés en 1059 (34); la suppression des sièges grecs qui n'entraient pas dans l'organigramme ecclésiastique normal participe sans doute de la même volonté de remise en ordre. Ajoutons enfin que la conquête normande, qui a abouti à la fin du XIe siècle à la latinisation de la plupart des sièges épiscopaux grecs, n'a pas permis aux autorités impériales et patriarcales de reprendre de semblables tentatives, cependant bien adaptées à la situation de certaines zones (35).

Si nos hypothèses étaient exactes, elles rendraient compte d'un phénomène qui a, nous semble-t-il, marqué, dans la première moitié du XIe siècle, l'avancée maximale de l'Église grecque en Italie méridionale.

C.N.R.S. Jean-Marie Martin

---

(34) Montepeloso: Kehr, *op. cit. supra* note 19, p. 477, n° 1. Ascoli: *MGH, Die Briefe der deutschen Kaiserzeit*, IV. *Die Briefe des Petrus Damiani*, éd. K. Reindel, 3 vol., Munich 1983-1989, n° 97, III, p. 64-83: p. 77 sq; sur la date: T. Schmidt, *Alexander II. (1061-1073) und die römische Reformgruppe seiner Zeit*, Stuttgart 1977 (Päpste und Papsttum, 11), p. 187-195.

(35) Mis à part les quelques évêques grecs résidents, intégrés à la hiérarchie de l'Église occidentale, on connaît encore un évêque grec n'ayant pas de siège dans le Midi, mais qui y exerce temporairement son ministère; c'est l'évêque *Cathamarsilensis*, connu par une lettre pontificale de 1192: Kehr, *op. cit. supra* note 19, p. 411, n° 8.

UN COPISTE DE MÉNOLOGES MÉTAPHRASTIQUES*

EDITORIS MONITUM

Grâce à la bienveillance de la Direction de la «Rivista di studi bizantini e neoellenici», les chercheurs ont accès à deux travaux du regretté P. Julien Leroy. Ces deux articles, J. Leroy y avait fait allusion dans ses entretiens et ses publications; le deuxième avait fait l'objet d'un rapport au II[e] Colloque international de paléographie et de codicologie grecque, qui se tint en 1983 à Berlin et Wolfenbüttel. Cependant, absorbé par la mise au point de son volume d'introduction aux Grandes Catéchèses de Théodore Studite et par la préparation de leur édition, J. Leroy n'avait pu leur donner leur forme définitive. A sa mort (7-4-1987), sa documentation a été léguée à l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes de Paris pour que, conformément au désir du défunt, elle fût mise à la disposition des chercheurs. D'accord avec les autorités de l'Institut, il m'a semblé que, s'agissant de deux articles presque terminés, la solution la meilleure était de les publier, en les modifiant et en les complétant le moins possible. Cela permettra de rendre justice à l'apport décisif de J. Leroy dans des recherches qui demandent encore des compléments et des développements et laissera aux spécialistes la faculté de bâtir sur les fondements posés par un des pionniers de la codicologie grecque. Le lecteur voudra bien tenir compte de l'état d'inachèvement des deux articles et excusera les imperfections d'une mise au point qui, toute réduite qu'elle soit à l'indispensable, s'est révélée plus délicate que prévu. – Paul CANART.

Pour la période ancienne de la minuscule nous ne connaissons que trop peu d'exemples de groupes de manuscrits qui aient été copiés par le même scribe (1), ou qui soient issus du même centre de

---

* Le présent article, bien qu'il soit resté malheureusement inachevé, posait relativement peu de problèmes. Il est imprimé sans aucun changement dans le texte et les notes, à part quelques détails d'ordre stylistique et typographique. J'ai ajouté à la fin une note qui précise l'état du dossier et suggère déjà l'un ou l'autre complément. – P. Canart.

(1) Voir par exemple dans J. IRIGOIN, *Pour une étude des centres de copie byzantins*, dans *Scriptorium* 13 (1959), les pages 196-204 consacrées à Jean de Lavra et Théophane d'Iviron.

copie (2). La dispersion actuelle des manuscrits grecs et le petit nombre des reproductions qu'on peut consulter – même dans les meilleures bibliothèques – ne permettent guère de regrouper ainsi des manuscrits, et donc de voir l'activité professionnelle d'un scribe ou celle d'un scriptorium à cette époque. Des recherches codicologiques, qui m'ont amené à examiner un nombre important de manuscrits antérieurs au XIIIe siècle, m'ont permis de retrouver quelques groupes de volumes copiés par le même scribe. Je présente ici l'un d'entre eux. Son écriture très caractérisée (3) donne l'assurance que ces divers volumes sont bien de sa main. Il paraît probable qu'en élargissant encore le champ des recherches on en retrouverait d'autres témoins (4). Bien que ces livres contiennent tous des textes du Métaphraste, il ne s'agit pas là des divers volumes d'un même ménologe métaphrastique (5). La description codicologique montrera que la plupart appartenaient à des collections différentes, et cela révélera l'importance de l'activité calligraphique de ce scribe inconnu.

Après la présentation des divers témoins de cette main anonyme, une étude paléographique cherchera à cerner les caractéristiques principales de cette écriture. Une étude codicologique soulignera ensuite divers aspects du travail de ce copiste.

---

(2) C'est le cas des manuscrits de la «collection philosophique»: v. T. W. ALLEN, *A Group of Ninth-Century Greek Manuscripts*, dans *Journal of Philology* 21 (1893), pp. 48-55.

(3) A. EHRHARD, *Überlieferung und Bestand der hagiographischen und homiletischen Literatur der griechischen Kirche*, II (Texte und Untersuchungen, 51), Leipzig 1938, p. 539 (fin de la note 3 de la p. 538): «Der Schriftduktus ist sehr individuell», à propos du *Vat. gr.* 817, qui précisément est de la main de notre scribe (EHRHARD sera cité dorénavant: EHRHARD, *Überlieferung*).

(4) Mon enquête n'a porté jusqu'à ce jour que sur des manuscrits grecs d'Italie, de France, d'Espagne et de Grèce, et j'ai eu fortuitement connaissance par des microfilms ou des photographies du *Mosqu. Mus. hist. gr.* 9, du *Sinait. gr.* 500, et du *Haunensis Fol.* 168.

(5) Même si pour les Métaphrastes «le nombre de volumes variait suivant le format employé, et d'après la disposition adoptée par le calligraphe» (H. DELEHAYE, *Les Ménologes grecs*, dans *Analecta Bollandiana* 16 (1897), p. 315), nous sommes ici en présence d'une collection en dix volumes, ainsi que l'atteste du reste la mention ἡ ὑστάτη αὕτη δέλτος τῶν δέκα βίβλων τῶν μεταφράσεων τοῦ λογοθέτου qui se trouve dans l'un d'eux: le *Mosqu. hist. gr.* 9. La suite de l'étude montrera que, en fait, parmi les manuscrits étudiés ici, il n'y en a jamais plus de trois qui appartiennent à la même collection.

I - LES TÉMOINS

L'écriture du scribe se retrouve dans une douzaine de manuscrits et dans divers feuillets détachés servant de page de garde ou catalogués à part. Manuscrits et feuillets seront présentés selon l'ordre alphabétique de la ville ou du lieu où ils sont conservés.

ATHÈNES, Bibliothèque Nationale (6)

1) *Athen. gr.* 2099

- format: 345 × 272 mm. (150 ff.).
- type de réglure (7): 44C2 avec 29 lignes dans les ff. 1-24 et 30 lignes dans les ff. 25-150.
- système de réglure (8): syst. 1.
- dimensions de la surface écrite: 242/249 × 200 mm., avec une marge médiane de 17 mm. (9).
- intervalle des lignes doubles de justification: 6 mm.; intervalle des lignes doubles qui sont dans les marges: 4 mm.; intervalle entre la ligne de justification et la ligne double de la marge latérale: 21 mm.; intervalle entre la première rectrice et la ligne double de la marge

(6) Les trois manuscrits de la Bibliothèque Nationale d'Athènes qui sont cités ici proviennent de fonds différents et n'y sont entrés que récemment: l'actuel *Athen. gr.* 2099 est l'ancien *Thessalon. Gymn. gr.* 30, l'*Athen. gr.* 2362 est mentionné par EHRHARD, *Überlieferung*, II, p. 436: ἐξ ἀγορᾶς Μάμουκα. Voir à ce sujet L. PERRIA, *I manoscritti citati da Albert Ehrhard*, Rome 1979, p. 21 et note 15.

(7) Pour désigner les types de réglure, j'utilise la nomenclature que j'ai proposée: J. LEROY, *Les types de réglure des manuscrits grecs*, Paris 1976.

(8) Pour la nomenclature des systèmes de réglure, voir J. LEROY, *La description des manuscrits grecs de parchemin*, dans *La Paléographie grecque et byzantine*, Paris 1977, pp. 30-35, et *Quelques systèmes de réglure des manuscrits grecs*, dans *Studia Codicologica* (Texte und Untersuchungen, 124), Berlin 1977, pp. 291-312.

(9) Les dimensions indiquées sont celles de la marge médiane au sens strict, c'est-à-dire que lorsque cette marge est délimitée par des lignes doubles (types de réglure K), l'intervalle qui sépare les lignes doubles n'est pas compris dans ces dimensions. Cette intervalle sera indiqué par ailleurs.

supérieure: 19 mm.; intervalle entre la dernière rectrice et la ligne double de la marge inférieure: 23 mm.

– décoration: porte de style Blütenblatt (10) au f. 1; bandeaux simples perlés (11) avec cadre doré et fond bleu, au début de chacune des Vies (ex.: ff. 3, 14, 20v, 23 etc.); titres et initiales dorés.

– lettres marginales: de trois types différents: 1) quelques-unes sont de forme majuscule et sont ornées en style Blütenblatt; 2) d'autres sont de forme majuscule et dorées; 3) les autres sont de forme minuscule et écrites à l'encre ordinaire.

– contenu: Métaphraste d'octobre.

– datation: XIVe s. selon le catalogue (12), XIIe s. d'après Ehrhard (13).

2) *Athen. gr.* 2362

– format: 330 × 280 mm. (192 ff.).

– type de réglure: K 34C2 avec 30 lignes.

– dimensions de la surface écrite: 245 × 200 mm., avec une marge médiane de 17 mm.

– intervalle des lignes doubles de justification: 7 mm.; intervalle des lignes doubles de la marge médiane: 5 mm.; intervalle entre la première rectrice et la ligne double de la marge supérieure: 16 mm.; intervalle entre la dernière rectrice et la ligne double de la marge inférieure: 27 mm.

– décoration: bandeaux simples perlés avec cadre doré et fond bleu; titres et initiales dorés (ex.: ff. 23v, 29, 35, 66, etc. .)

– lettres marginales de deux types différents: 1) de forme majuscule et dorée, 2) de forme minuscule à l'encre ordinaire, à peine plus grandes que les lettres de l'écriture du texte.

---

(10) Sur ce style de décoration voir K. WEITZMANN, *Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*, Berlin 1935, pp. 22 et suivantes.

(11) J'appelle ainsi des bandeaux formés par un cadre sans décoration et à l'intérieur duquel se trouve une bande dessinée sur un fond de couleur; généralement ce cadre présente à ses angles un motif décoratif qui a le plus souvent la forme d'une grosse perle.

(12) D. SERRUYS, *Catalogue des manuscrits conservés au Gymnase grec de Salonique*, dans *Revue des Bibliothèques* 13 (1903), p. 43.

(13) EHRHARD, *Überlieferung*, II, p. 378.

– contenu: Métaphraste du 17 au 30 novembre.
– datation: XII^{e} siècle selon Ehrhard ([14]).

3) *Métochion du S. Sépulcre* 852

– format: 310 × 260 mm. (10 ff.).
– type de réglure: K 20C2 avec 26 lignes.
– système de réglure: syst. 1.
– dimensions de la surface écrite: 212 × 174 mm. avec une marge médiane de 18 mm.
– intervalle des lignes doubles: 4/5 mm.
– décoration: un bandeau de style Blütenblatt au f. 1^{v}.
– contenu: les dix folios de ce manuscrit sont évidemment les débris d'un manuscrit plus important, que j'ai pu retrouver (voir ci-dessous la description du Metamorphoseos 552). Le f. 1 commence par les mots τοῖς γυναικῶν ὑπὲρ ἅπαντας τῶν τε πρὸ τῆς ἐν Ἰορδάνῃ τοῦ Θεοῦ λόγου ἐπιφανείας (*BHG* 837) ([15]); au f. 1^{v} se trouve le début de la mémoire des douze prophètes (*BHG* 1591) ([16]) qui termine le volume du Métaphraste pour mai-août. Les derniers mots du f. 10^{v} sont ἄρχεται δὲ τῆς προφητείας οὕτως ([17]).
– datation: X^{e} s. d'après le catalogue ([18]).

ATHOS

4) *Athous Magnae Laurae* Δ 46

– format: 310 × 230 mm. (326 ff.)
– type de réglure: K 44C2 avec 23 lignes.
– système de réglure: syst. 1.

([14]) EHRHARD, *Überlieferung*, II, p. 436.

([15]) V. LATYŠEV, *Menologii anonymi byzantini saeculi X quae supersunt*, II, Saint-Pétersbourg 1912, p. 408, ligne 8.

([16]) *PG* 81, 1552-1961: ces ὑπομνήματα sont faits des prologues de Théodoret à ses commentaires sur les petits prophètes.

([17]) *PG* 81, 1961 A10: ces mots sont les derniers du prologue à Malachie.

([18]) A. PAPADOPOULOS-KERAMEUS, *Ἱεροσολυμιτικὴ Βιβλιοθήκη*, V, Saint-Pétersbourg 1915, p. 314.

– dimensions de la surface écrite: 245 × 200 mm., avec une marge médiane de 19 mm.

– intervalle des lignes doubles de justification et de la marge médiane: 5/6 mm.; intervalle des lignes doubles marginales: 3 mm.

– décoration: au f. 1ᵛ un cadre très soigné en style Blütenblatt contient le titre du pinax: Ἡ πίναξ ἥδε τούσδε τοὺς λόγους φέρει. Ce cadre est surmonté d'oiseaux et d'autres animaux. Au f. 3ᵛ, miniature à pleine page représentant s. Syméon Stylite. Toute la décoration du manuscrit est en style Blütenblatt: portes (ff. 4 et 174), bandeaux (ff. 43, 54, 63, 72, 121ᵛ etc.), initiales zoomorphiques.

– lettres marginales: un certain nombre d'entre elles sont en style Blütenblatt (ex.: f. 16ᵛ un M formé de deux oiseaux).

– contenu: Métaphraste de septembre.

– datation: XIIᵉ s. d'après le catalogue ([19]) et d'après Ehrhard ([20]).

Copenhague

5) *Haunensis Fol.* 168

Je n'ai pas vu ce manuscrit; je ne le connais que par le catalogue ([21]), Ehrhard ([22]), et l'examen d'un microfilm complet.

– format: 285 × 245 mm. (226 ff.). D'après le catalogue le manuscrit n'aurait que 215 folios; mais en fait 11 folios ne portent pas de numérotation: ce sont ceux qui suivent les folios numérotés 3, 25, 36, 67, 68, 75, 81, 93, 100, 125 et 203. Le premier folio est disparu; il contenait sans doute le pinax. En outre le second cahier a été déplacé et forme les actuels ff. 45-52.

([19]) Spyridon of the Laura et S. Eustratiades, *Catalogue of the greek manuscripts in the library of the Laura on Mount Athos with notices from other libraries* (Harvard Theological Studies, 12), Cambridge 1925.

([20]) Ehrhard, *Überlieferung*, II, p. 325.

([21]) Ch. Graux, *Rapport sur les manuscrits grecs de Copenhague: Notices sommaires des manuscrits grecs de la grande Bibliothèque royale de Copenhague*, dans *Archives des missions scientifiques*, IIIᵉ série, 6 (1880), p. 141.

([22]) Ehrhard, *Überlieferung*, II, p. 425.

— Le manuscrit paraît avoir été copié par deux scribes. La main A a écrit les ff. 1-4^{v}, 6-81^{v}, 83-128, 168-204^{v}, 205^{v}-215. La main B, qui est celle de notre scribe anonyme, n'a copié que les ff. 5-5^{v}, (81bis)-82^{v}, 128^{v}-167^{v} et 205 (23). Les deux mains sont évidemment contemporaines et leur écriture n'est pas sans ressemblance, au point qu'on peut se demander si l'apparente différence ne viendrait pas du fait qu'un même scribe aurait utilisé à certains moments des calames différents. Mais plusieurs indices invitent à penser qu'il s'agit bien de deux scribes différents qui ont travaillé ensemble: a) la main A est plus régulière, alors que l'écriture de la main B donne l'impression d'une certaine fantaisie, voire d'irrégularité; b) la main A manifeste une forte tendance à reculer les accents, c'est-à-dire à les placer, non sur la voyelle normalement accentuée, mais sur la consonne qui la suit (24). Les exemples de recul d'accent sont beaucoup plus rares dans la main B (25). Cette tendance apparaît clairement dans l'Αμήν final des Vies: chaque fois que cette main écrit ce mot sur une seule ligne, l'accent est placé sur le ν (26). Une fois le scribe A a écrit ce mot en le disposant en forme de croix – ce que fait habituellement le scribe B dans les autres témoins (27) – et il a placé l'accent sur la consonne finale qui, étant donnée la disposition des lettres, est séparée de la lettre η de plus d'un centimètre (28), ce que ne fait jamais le scribe B. c) Notons enfin que, alors que le scribe B utilise habituellement dans les Ἀμήν un α dont le tracé s'inspire de

---

(23) EHRHARD, *Überlieferung*, II, p. 425, n. 3, répartit diversement les deux mains, «Von zwei Händen geschrieben: a) Fol. 1-128, 168^{v}-203^{v}, 204^{v}, 205-215; b) Fol. 128^{v}-168^{r}, 204^{r}».

(24) Ex.: f. 204^{v}, col. b, ligne 6: ταζ. περαὸματι; ligne 7: κεκρουμμενάς; ligne 8: ὑπεὸ; ligne 10: προστιθεμενός; ligne 13: ιὼαννής; ligne 15: ταὲ; ligne 26: διαπυνθανόνται; ligne 27: γαὸ; ligne 28: ἀκολουθουν͂τας αὐτουὲ; ligne 31: διδαόκαλε, μενέις.

(25) Si, comme l'a suggéré A. DAIN, *Les manuscrits*, 3ème édit., Paris 1975, p. 50: «à mesure qu'on vieillit, on recule de plus en plus l'accent vers la droite», il faudrait en déduire que le scribe A était âgé et qu'il s'est fait aider dans son travail par un collègue plus jeune.

(26) Ainsi aux ff. 16, col. a, 21^{v}, col. b, 28, col. b, 34^{v} col. a, 72^{v} col. b et 204^{v} col. a.

(27) Voir ce qui sera dit à ce sujet dans l'étude paléographique. On en trouve des exemples dans le *Haunensis* aux ff. 135^{v}, 145^{v}, et 167^{v}.

(28) Le calcul de ces dimensions a été fait d'après le microfilm et est donc un peu approximatif.

la forme onciale, le scribe A écrit toujours cette lettre dans sa forme minuscule. On peut donc considérer comme certain que le manuscrit a été copié dans le même atelier, mais par deux scribes différents qui se sont remplacés successivement.

– type de réglure: K 22C2 avec le plus souvent 31 lignes. Mais en fait le nombre des lignes varie beaucoup; ainsi les ff. 1-4v, 6-135v, 168-189v, 192-204v portent 31 lignes; le f. 5 en a 36 et son verso 35; les ff. 136-167v en ont 28, ainsi que les ff. 205 – fin; les ff. 190-191v en ont 33. Cette variation est étrange et mériterait d'être étudiée; peut-être est-elle liée au moins en partie avec le changement de mains.

– système de réglure: syst. 1.

– dimensions de la surface écrite: 215 × 185 mm., avec une marge médiane de 18 mm.

– intervalle des lignes doubles: 4/5 mm.; intervalle entre la première rectrice et la ligne marginale supérieure: 15 mm.; intervalle entre la dernière rectrice et la ligne marginale inférieure: 23 mm.

– décoration: au f. 1, porte de style Blütenblatt et initiale O de même style; entre les Vies, les bandeaux sont au carmin et ornés simplement de dessins géométriques.

– lettres marginales: deux types: 1) grandes lettres de forme majuscule qui sont dessinées au carmin; 2) lettres du format de l'écriture, de forme minuscule et à l'encre ordinaire.

– contenu: Métaphraste du 17 au 30 novembre.

– datation: XIe-XIIe selon le catalogue [29]; XIIe s. selon Ehrhard [30].

Léningrad

6) *Leninopolitanus gr.* 373

C'est en voyant la planche 5 de l'article de V. G. Pucko, ***Dva fragmenta konstantinopol'skich licevych rukopisej tret'ej četverti XI v. iz sobranija GPB (greč. 334 i 373)***, dans ***Vizantijskij Vremennik***, **31 (1971)**,

---

[29] Ch. Graux, *Rapport sur les manuscrits* (cité n. 21), p. 155.

[30] Ehrhard, *Überlieferung*, II, p. 425.

pp. 121-127, que j'ai reconnu la main de notre scribe (en particulier par son Ἀμήν très caractéristique). Comme je n'ai pas vu le manuscrit, je dois me contenter des indications fournies par l'article de Pucko et aussi par la notice qui figure dans l'article de E. E. GRANSTREM, *Katalog grečeskich rukopisej leningradskich chranilišč*, dans *Vizantijskij Vremennik*, 19 (1961), p. 231-232, sous le numéro 274.

– format: 368 × 260 mm. (1 seul folio).

– type de réglure: d'après Pucko ce serait le type II.40 de K. et S. LAKE, *Dated Greek Minuscule Manuscripts to the Year 1200*, t. VI, Boston Mass., 1936; mais ces auteurs donnent cinq types II.40 dans ce volume, soit les types K 44A2, K 44C2, K-P2 44C2, K 44G2 et C-J-K 64E2. La description de E. Granstrem est moins ambiguë: il s'agit du type II.40d des Lake, c'est-à-dire K 44C2 de ma nomenclature [31].

– comme il n'y a qu'un seul folio, il est impossible de préciser le système de réglure.

– dimensions de la surface écrite: 270 × 180 mm., avec une marge médiane dont la largeur n'est pas indiquée. Chaque colonne compte 29 lignes.

– décoration: sur un côté, la colonne b est ornée d'une miniature représentant les cinq saints Akyndinos, Pegasios, Anempodistos, Aphthonios et Elpidiphoros dont la Vie commence à cette page. Son titre est au-dessous de cette miniature et est entouré d'une porte ornée de style Blütenblatt. L'epsilon initial de la Vie est peint et zoomorphique.

– contenu: le recto contient la fin de l'une des Vies des saints Côme et Damien. D'après Pucko, il s'agirait de la Vie 372d de la *BHG*. Mais les vingt lignes qui forment la colonne de gauche du verso sont la fin de la Vie métaphrastique des saints Côme et Damien (*BHG* 374). Il semble que cette page ait été prise au *Sinait. gr.* 500 (voir ci-dessous la notice de ce manuscrit).

– datation: Pucko (p. 126), Granstrem (p. 231), et V. I. LAZAREV, *Istoria Vizantijskoj jivopisi*, Moscou, 1948, II, pl. 135b, datent ce folio du troisième quart du XI[e] siècle, essentiellement en raison de l'allure et de la technique de la décoration.

---

[31] J. LEROY, *Les types de réglure* (cité n. 7); v. la dernière colonne de l'Appendice I dans lequel je fournis l'équivalent dans ma nomenclature de ces types des Lake.

Météores, monastère τῆς Μεταμορφώσεως

7) *Metamorphoseos* 552

La description fournie par le catalogue de N. Beès [32] a été faite en 1909 et ne correspond plus à l'état actuel du manuscrit. Les ff. 143-206 ont disparu. Ehrhard avait retrouvé la trace de ces 64 folios: ils étaient à la Staatsbibliothek de Berlin avec une photographie de l'ensemble du manuscrit qui avait été faite par le photographe H. Jantsch [33]. Actuellement ces folios ne sont plus à la Bibliothèque de Berlin, et on ne sait où ils se trouvent [34].

– format: 310 × 260 mm. (141 ff.) [35].

– type de réglure: K 20C2, avec 26 lignes.

– système de réglure: syst. 1.

– dimensions de la surface écrite: 212 × 177 mm, avec une marge médiane de 17/18 mm.

– décoration: au f. 2ᵛ, dans un cadre orné de style Blütenblatt, quatre φ sont disposés en losange [36]; au f. 3, à pleine page, miniature

---

[32] N. Beès, *Τὰ χειρόγραφα τῶν Μετεώρων*, I, Athènes 1967, p. 559-562. Voir le supplément, p. 678, qui précise que le manuscrit n'a plus que 141 ff. (depuis, le f. 1 est disparu).

[33] Ehrhard, *Überlieferung*, II, p. 622, note 1. Voir aussi Moniale Theoteknè, *Τό πέτρινο δάσος τῶν Μετεώρων*, 3ème édit., Athènes 1978, p. 43: «Κατὰ τὰ ἔτη 1912-14 ὁ Γερμανὸς φωτογράφος H. Jantsch ἀφήρεσε διάφορα χειρόγραφα ἀπὸ τὴν Μονὴ Μετεώρου καὶ ἄλλα ἐπώλησε στὸ πανεπιστήμιο τοῦ Μοναχοῦ καὶ ἄλλα ἐχάρισε στὴν Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Βερολίνου».

[34] Cette information m'a été communiquée par le prof. Treu, à qui j'exprime ici ma reconnaissance.

[35] Actuellement les folios sont numérotés de 2 à 142. On trouvera une description de l'état actuel du manuscrit dans G. Charitakès, *Ἁγιογραφικοὶ κώδικες τῶν Μετεώρων*, dans *Νέος Ἑλληνομνήμων* 21 (1927), pp. 310-311. L'actuel f. 142 se termine par les mots τὸν Ἰεζεχιὴλ ἐπιστοποίει τὸν λέγοντα εἰ ζήσεται τὰ ὀστᾶ τὰ ξηρὰ ταῦτα; ᾠδὴν μὲν γὰρ ἦν du récit attribué à Flavius Josèphe sur les Macchabées (= LXX, Macch. IV, c. 18, v. 17-18). Ces mots précèdent immédiatement dans ce texte ceux par qui, selon Ehrhard, *Überlieferung*, II, p. 622, note 1, commence le fragment disparu: ἐδίδαξε Μωσῆς, οὐκ ἐπελάθετο.

[36] Je ne connais pas d'autre exemple de cette disposition de ces lettres, ni leur signification.

de s. Arsène (37); au f. 4 porte de style Blütenblatt. Les bandeaux et les initiales sont aussi de ce style (ex.: ff. 29, 39v, 58, 65, 68 etc.).

- lettres marginales: elles sont généralement de style Blütenblatt, mais à partir du f. 48 on en trouve aussi qui sont dorées.

- contenu: au début (ff. 3r-v) un pinax, qui porte le titre Ἡ βίβλος ἥδε τούσδε τοὺς λόγους φέρει, énumère les lemmes et les initia des Vies contenues dans ce volume. Il s'agit d'un Métaphraste pour mai-août, qui se terminait par la mémoire des douze prophètes. Le manuscrit était déjà mutilé quand Beès l'a examiné; au f. 206v les derniers mots étaient ὄντως παράδοξα διηγήματα τοῦ μείζονος ἐκ γεννη..., ce qui confirme que le folio qui constitue le Métochion du S. Sépulcre appartenait au manuscrit 552 de la Métamorphosis.

(A) *Metamorphoseos* 552	(B) *Metochion du S.S.* 852
(dernière ligne du f. 206v)	(première ligne du f. 1)
διηγήματα τοῦ μείζονος ἐν γεννη	τοῖς γυναικῶν ὑπὲρ ἅπαντας

En outre les données codicologiques sont identiques:

format	type	syst.	nombre de lignes	interv. des lignes doubles	surface écrite	marge médiane
A 310 × 260	K 20C2	1	26	4	212 × 177	18
B 310 × 260	K 20C2	1	26	4/5	212 × 177	18

- datation: XIe siècle d'après le catalogue de Beès (38).

Moscou, Musée Historique

Mosquensis Mus. Hist. gr. 9 (olim Vlad. 382)

Je n'ai pas vu ce manuscrit; je ne le connais que par les ouvrages

(37) N. Beès en a donné deux photographies dans son catalogue des manuscrits des Météores cité n. 32: pl. LXV et pl. LXXX (cette dernière est en couleur).

(38) Beès, *op. cit.* (voir note 32), p. 559.

des Lake [39], de Ehrhard [40], de Kondakov [41], de V. D. Likhačova [42], et des renseignements aimablement fournis par B. Fonkič [43].

- format: 385 × 264 mm. (231 ff.).
- type de réglure: K 44C2, avec 29 lignes [44].
- système de réglure: syst. 1.
- dimensions de la surface écrite: 270 × 175 mm. avec une marge médiane de 26 mm.
- intervalle des lignes doubles de justification et des lignes doubles des marges supérieures et inférieures: 7 mm.; intervalle des lignes doubles médianes et de la ligne double de la marge externe: 5 mm.; intervalle entre la première rectrice et la ligne double de la marge supérieure: 17 mm.; intervalle entre la dernière rectrice et la ligne double de la marge inférieure: 25 mm.; intervalle entre la ligne double de justification et la ligne double de la marge externe: 32 mm.
- décoration: au f. 2 un grand cadre en style Blütenblatt s'étend sur toute la largeur du texte et contient au dessus du titre de la Vie de s. Arsène, une miniature représentant deux scènes de la Vie du saint [45]. En tête de chacune des Vies, mais sur la largeur d'une colonne de texte, il y a une surface décorée qui peut représenter une ou plusieurs scènes de la Vie du saint [46].

---

(39) K. et S. Lake, *Dated Greek Minuscule Manuscripts to the Year 1200*, Boston (Massachusetts), VI, 1936: notice du manuscrit n° 229 et planches 408-411.

(40) Ehrhard, *Überlieferung*, II, pp. 622-623.

(41) N. Kondakov, *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, édition française originale publiée par l'auteur sur la traduction de N. Trawinski, New York 1891 (réédition anastatique 1970), II, p. 109.

(42) V. D. Likhačova, *Vizantijskaja Miniatjura*, Moscou 1977, pl. 11 à 14.

(43) J'exprime ici toute ma gratitude à B. Fonkič qui m'a fourni les mesures précises des marges et des intervalles et aussi le dessin du type de réglure.

(44) Sur les diverses photographies que j'ai pu voir de ce manuscrit il y a toujours 29 lignes.

(45) Voir Lake, VI, pl. 408.

(46) Likhačova, pl. 11 = f. 101: deux scènes de la Vie de s. Pantéléimon; pl. 12 = f. 28v: les saints Manouel, Sabel et Ismael devant Julien l'Apostat, et la décollation des trois martyrs; au dessous il y a une porte en style Blütenblatt. Le texte de la Vie (*BHG* 1024) a pour initiale un O formé d'un serpent enlaçant un homme et lui mangeant la tête; ce serpent représente Julien l'Apostat, ainsi que l'indique le mot ὁ παραβατ(ης) placé près de la tête du serpent. La pl. 14 = f. 159v a trois miniatures superposées: naissance de la Théotokos, naissance de

– lettres marginales: deux types différents: 1) de forme majuscule et de style Blütenblatt; 2) de forme minuscule et à l'encre ordinaire, mais ces lettres sont légèrement plus grandes que celles du texte.

– contenu: Métaphraste de mai-août.

– datation: au f. 231v un colophon, qui n'indique pas le nom du scribe, précise que ce manuscrit, qui est le dernier des dix volumes du Métaphraste, a été terminé au mois d'avril 1063 (47), et dans le bas de la même page, deux notes plus tardives montrent que le manuscrit a appartenu au monastère de Stavronikita sur la Sainte-Montagne.

PARIS, Bibliothèque Nationale

9) *Paris. gr.* 1511

– format: 355 × 280 mm. (94 ff.).

– type de réglure: K 44C2, avec 29 lignes.

– système de réglure: syst. 1.

– dimensions de la surface écrite: 272 × 178, avec une marge médiane de 27 mm.

– intervalle des lignes doubles de justification et des lignes doubles des marges supérieures et inférieures: 7 mm.; intervalle des lignes doubles médianes et de la ligne double externe: 5 mm.; intervalle entre la première rectrice et la ligne double de la marge supérieure: 17 mm.; intervalle entre la dernière rectrice et la ligne double de la marge inférieure: 24 mm.; intervalle entre la ligne double externe de justification et la ligne double de la marge externe: 32 mm.

– décoration: il ne reste que peu de chose de la décoration primitive: toutes les portes et tous les bandeaux ont été découpés. Si l'on tient compte de la grandeur des fragments qui ont été arrachés, on est en droit de penser que le manuscrit contenait des miniatures. Voici les dimensions de ces découpages:

Jésus et adoration des bergers, puis le transfert aux Blachernes du vêtement de la Théotokos; elles illustrent le Commentaire sur la vie, la mort, et le vêtement de la Vierge (*BHG* 1047). Ce texte commence par un E zoomorphique très semblable à celui qui a été signalé dans le *Leninopol. gr.* 373 (l'E est posé sur le cou d'un oiseau). Par contre au f. 72v (pl. 13) il n'y a qu'une seule miniature représentant s. Procope.

(47) LAKE, VI, pl. 411.

f. 1 : 115 × 105 mm. (Vie de s. Ambroise).
f. 12v: 180 × 115 mm. (Vie de s. Patapios).
f. 39 : 260 × 160 mm. (Vie de s. Daniel le Stylite)
f. 55 : le folio précédent qui contenait le début de la Vie de s. Sabas a été arraché.
f. 73v: 205 × 160 mm. (Vie de s. Nicolas).

On peut voir cependant au f. 1 un O initial de style Blütenblatt avec un oiseau; au f. 12v l'initiale de la Vie de s. Patapios (*BHG* 1424 = *PG* 116, 357) était aussi un O comportant également un oiseau, mais elle a été arrachée et on ne voit plus que les pattes de l'animal.

– lettres marginales: deux types différents: 1) de forme majuscule en style Blütenblatt; 2) de forme majuscule et dorées.

– contenu: Métaphraste du 5 au 12 septembre.

– datation: XIIe siècle d'après le catalogue (48) et selon Ehrhard (49).

PATMOS, Bibliothèque du Monastère de s. Jean

Dans cinq manuscrits de cette Bibliothèque j'ai retrouvé des fragments d'un même ouvrage présentant l'écriture de notre scribe (50).

10a) *Patmiacus* 113

Dans ce manuscrit un folio, plié en deux, a été collé sur le plat I de la reliure, à l'intérieur. La partie collée est la moitié supérieure du côté chair. On ne peut donc lire actuellement que le côté poil et la partie inférieure du côté chair. A l'intérieur de ce folio ainsi plié se trouvent insérés cinq folios de papier.

---

(48) H. OMONT, *Inventaire sommaire des manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1888, II, p. 73.

(49) EHRHARD, *Überlieferung*, II, p. 479.

(50) Je dois exprimer ici ma très vive reconnaissance à l'higoumène Isidoros et à son successeur l'higoumène Théodoritos, pour la gentillesse et la générosité de leur accueil dans leur monastère, et je dois remercier très particulièrement le P. Chrysostomos Florendis, bibliothécaire, de m'avoir permis d'examiner un nombre considérable de manuscrits de cette riche bibliothèque, et de m'avoir facilité cette tâche.

- format total du folio: 332 × 270 mm.
- type de réglure: K 32C2, avec 23 lignes.
- système de réglure: les réglures sont faites sur le côté poil; il s'agit donc, très probablement, d'un système 1.
- dimensions de la surface écrite: environ 225 × 168 mm., avec une marge médiane de 16 mm.
- intervalle des lignes doubles: 6 mm.; intervalle entre la justification externe et la ligne marginale: 28 mm.
- décoration: ce folio ne contient pas de début de pièce et ne comporte donc pas de décoration.
- lettres marginales: deux présentations différentes: 1) de forme majuscule, et dorées; 2) de forme minuscule à l'encre ordinaire.
- contenu: La moitié inférieure (seule visible) du côté chair présente dans la colonne *a* un texte qui commence par les mots καρδίαν παραλαβὼν (*PG* 115, 452 A 14) et se termine par προσευχομένην τε αὐτὴν καὶ ὃν σὺ (452 B 2). Dans la colonne *b* les premiers mots sont οὐ πρότερον οἰκάδε (452 B 9) et les derniers ὁρᾷ παιδίον ὑπὸ ἐχίδνης (452 B 13). Le côté poil commence par les mots δεδηγμένον καὶ τεθνηκός (452 B 13) et il se termine par τὴν ἡδονὴν τῷ πρεσβύτῃ πρόσεισιν ἐρ (452 D 1). Il s'agit d'un fragment de la Vie de s. Pantéléimon (*BHG* 1414). Le côté chair était donc le recto. Il commençait approximativement à 452 A 6, puisque la partie supérieure, qu'on ne peut lire, correspond à peu près à six lignes de Migne.
- datation: Ce fragment – ainsi du reste que la plupart des autres qui seront signalés ici – ne figure pas dans la catalogue de Sakkelion [51], et à ma connaissance, il n'a pas été remarqué ni daté.

b) *Patmiacus* 179

Le manuscrit, dans lequel se trouvent les folios qui présentent l'écriture de notre scribe, est de grand format (347 × 243 mm.); aussi les folios, qui servent de pages de garde, n'ont pas été pliés en deux. Ils sont au nombre de quatre (ff. 1, 3, 307 et 308).
- format: 311 × 220 mm. (les marges ont été rognées).
- type de réglure: K 32C2, avec 23 lignes.

---

(51) J. Sakkelion, *Πατμιακὴ Βιβλιοθήκη*, Athènes 1890, p. 68, ne fait aucune mention à ces pages de garde.

– système de réglure: tous ces folios sont réglés sur le côté poil; il s'agit donc certainement d'un syst. 1.

– dimensions de la surface écrite: 227 × 174 mm., avec une marge médiane de 15/16 mm.

– intervalle des lignes doubles: 6 mm.; intervalle entre la ligne de justification et la ligne marginale externe: 27 mm.; intervalle entre la première rectrice et la ligne marginale supérieure: 20 mm.; intervalle entre la dernière rectrice et la ligne marginale inférieure: 25 mm.

– décoration: un bandeau et une initiale en style Blütenblatt, et un titre écrit à l'or (f. 307).

– lettres marginales: dans ces folios elles sont généralement de forme majuscule et dorées.

– contenu: le f. 1 présente en recto le côté poil; une bande de papier collée près de la pliure recouvre les premières lettres de chaque ligne sur toute la hauteur du folio. Les premiers mots lisibles sont κ(υρί)ῳ λαὸν περὶ... το τὸν Ἰουδαι... = *BHG* 835 (pour la fête de la décollation de s. Jean Baptiste), ed. Latyšev ([52]), p. 386, ligne 11. Le texte se poursuit au verso et le folio se termine avec les mots ἔσπευσε γὰρ συνησθῆ [= Latyšev, p. 387, ligne 9.

Le f. 3, qui présente en recto le côté chair, commence par les mots καὶ τῶν ἀδύτων τοῦ ἱλαστηρίου ἐντὸς et se termine par χαρακτὴρ τοῦ χαρακτῆρος. Au verso le texte se poursuit jusqu'à la fin de la pièce. Il s'agit du récit métaphrastique sur l'image d'Edesse, ed. E. von Dobschütz ([53]), de la p. 83**, ligne 30 à la p. 85**, ligne 22.

Le f. 307 présente le côté poil en son recto. Sous le lemme ΜΗΝΙ ΤΩ ΑΥΤΩ ΚΘ se trouve le titre en lettre dorées et le début d'un texte sur la Vie de s. Jean Baptiste et la découverte de sa tête (*BHG* 835) ([54]). Ce texte se poursuit sur le verso et sur le f. 308 recto et verso. Sur le f. 308v les dernières lettres de chaque ligne sont recouvertes par un papier qui a été collé sur le plat de la reliure et sur le bord de ce folio. Le texte se termine par les mots ὡς ἀπειθεῖς καὶ (ὑπὴ) κοοι. πρὸς τοῦτο

([52]) B. Latyšev, *Menologii anonymi byzantini... quae supersunt*, II, Saint-Pétersbourg 1912, pp. 384-400.

([53]) E. von Dobschütz, *Christusbilder* (Texte und Untersuchungen, 18), Leipzig 1899, pp. 39**-85** (cf. *BHG* 796).

([54]) Le titre complet est Λόγος διαλαμβάνων τὰ περὶ τῆς γεννήσεως, ἀνατροφῆς καὶ ἀποτομῆς τοῦ ἁγίου καὶ ἐνδόξου προφήτου καὶ Βαπτιστοῦ Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου, καὶ περὶ τῆς εὑρέσεως τῆς τιμίας αὐτοῦ κεφαλῆς. Pour l'édition voir ci-dessus note 52.

γ(ὰρ) φέρει καὶ τὸ κα(τὰ) (ed. Latyšev, p. 386, ligne 10). Les deux folios 307 et 308 forment un bifolium et étaient nécessairement le feuillet central d'un cahier, puisqu'ils présentent un texte continu. Comme le montre le texte, le f. 1 suivait immédiatement ce feuillet et était donc le f. VI de ce cahier.

- datation: ces feuillets ont été datés du XI^e/XII^e siècle par Ehrhard (55).

10c) *Patmiacus* 241

Parmi ses sept pages de garde, ce manuscrit contient un folio qui présente l'écriture du scribe (f. 221).

- format: 360 × 267 mm.
- type de réglure: K 32C2, avec 23 lignes.
- système de réglure: ce folio est réglé sur le côté poil.
- dimensions de la surface écrite: 221 × 165 mm., avec une marge médiane de 16 mm.
- décoration: aucune, puisque ce folio ne comporte pas le début d'une Vie.
- lettres marginales: de forme majuscule, et dorées.
- contenu: f. 221^r (côté chair): commence par les mots αὐτοῦ πειρώμενος· τί ποτε γὰρ ἔλεγον. Le texte se poursuit sur le côté poil qui se termine par les mots ἀναβλέψας παράσχοις καὶ ὃς τὰ περιλειφθέντα. C'est un fragment de la Vie de s. Pantéléimon (*BHG* 1414): *PG* 115, 453 B 14 jusqu'à 456 A 13.
- datation: Ehrhard parle du *Patmiacus* 241, mais ne mentionne pas ce folio (56).

10d) *Patmiacus* 736

Au début de ce manuscrit se trouvent deux pages de garde présentant l'écriture du scribe (ff. α^1 et α^2).

- format: 330 × 248 mm.

---

(55) EHRHARD, *Überlieferung*, II, p. 659. L'auteur désigne les folios 307 et [308] par les numéros 313 et 314; ces derniers chiffres figurent en effet dans [l'an]gle externe de la marge supérieure de chaque folio, mais ont été rayés et [rem]placés, plus à gauche, par 307 et 308.

(56) EHRHARD, *Überlieferung*, II, p. 479, note 6: il signale seulement que les [ff. 22]3 et 222-224 du XI^e s. sont d'un recueil de textes de Chrysostome (effective[ment] au f. 222^v commence l'homélie 3 *De mutatione nominum*: *PG* 51, 131).

– type de réglure: K 32C2, avec 23 lignes.

– système de réglure: les deux folios sont réglés sur le côté poil.

– dimensions de la surface écrite: 229 × 171 mm., avec marge médiane de 17 mm.

– décoration: aucune, puisque le texte ne présente aucun incipit.

– lettres marginales: de forme majuscule, et dorées.

– intervalle des lignes doubles: 7 mm.; intervalle entre la première rectrice et la ligne de la marge supérieure: 27 mm.; intervalle entre la dernière rectrice et la ligne de la marge inférieure: 22 mm. ([57]).

– contenu: le f. α[1] présente sur son recto le côté chair; il est très détérioré et en partie illisible, parce qu'il a été collé (probablement sur le plat d'une reliure). Son texte commence par les mots. . .] φευτης (?) μ(ητ)ρικῆς ἐκείνης ἀπονάμενος θεραπείαν. Ἐπεὶ οὖν ὁ π(ατ)ὴρ ὥραν αὐτὸν ἔχειν. A partir de Ἐπεὶ οὖν on peut reconnaître la Vie de s. Pantéléimon: *BHG* 1414 (*PG* 115, 448 C 14). Le premier paragraphe de cette Vie se présente donc ici avec une légère modification. Le texte se poursuit au verso; les derniers mots en sont πλησίον αὐτὸν παρακαθισάμενος ἠρώτα (*PG* 115, 449 B 7-8).

Le f. α[2], dont le recto est un côté chair, commence par παρε] χόμενος καὶ διδοὺς μετὰ τῆς ὑγείας: *PG* 115, 456 D 12, et se termine sur son verso par les mots τοῦ φωτὸς ὅρασις· σοὶ δὲ de *PG* 115, 457 C 10. Le contenu d'un folio (recto et verso) étant approximativement de 40 lignes de Migne, la lacune entre les deux folios est certainement de cinq folios (le texte qui manque représente 204 lignes de Migne). Si ces folios appartenaient au même cahier ils auraient été les ff. I et VII de ce cahier.

– datation: Ehrhard date du XIII[e] s. ces deux folios et celui qui est à la fin du volume (qui est du reste d'une autre main, ce dont il ne semble pas s'être aperçu!) ([58]).

10e) *Patmiacus* 969

Ce petit volume de papier (200 × 145 mm.) du XVII[e] siècle ne figure pas dans les catalogues des manuscrits de Patmos. Il a pour titre Βραβεῖον τῆς ἱερᾶς, θείας, βασιλικῆς, μονῆς τοῦ ἁγίου καὶ πανευφημίου

([57]) Ayant omis de prendre ces mesures sur le manuscrit lui-même je les ai notées sur la projection d'un microfilm à la grandeur réelle du manuscrit. Il se peut qu'elles ne soient pas rigoureusement exactes.

([58]) Ehrhard, *Überlieferung*, I, p. 587, note 1: «Am Anfang stehen zwei und am Ende ein Pergamentblatt s. 13, die nicht mitgezählt sind».

ἀποστόλου καὶ εὐαγγελιστοῦ, εὐστηθίου φιλοῦ Χ(ριστο)ῦ ἠγαπημένου κ(αὶ) παρθένου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου. Il est formé de 34 folios. En guise de reliure le livre a été recouvert d'une feuille de parchemin, repliée comme le serait la feuille de papier dont on recouvre un livre pour le protéger. Ce parchemin présente l'écriture de notre scribe. Il s'agit d'un bifolium qui a été très taillé; dans son état actuel il mesure 394 x 266 mm. Sur le côté poil, placé à l'extérieur, deux morceaux de cuir, provenant de la reliure d'un autre volume ont été collés. Le texte n'est donc lisible que sur le côté chair.

En raison des parties rognées on ne peut faire une analyse codicologique précise de ce feuillet. Le texte est écrit sur deux colonnes; les marges médianes permettent du moins de voir qu'il s'agit d'un type K. Il y a 23 lignes à chaque colonne, et la partie des marges inférieure et supérieure qui reste, ainsi que la teneur même du texte, montre qu'il n'y en avait pas davantage. La surface écrite est de 220 × 165 mm., et la marge médiane de 17 mm.

Le côté chair, seul lisible, contient un fragment du discours attribué à Constantin sur l'icône du Christ (*BHG* 794), à partir des mots συμπεπιλη]μένον εἶδον εἶναι, jusqu'à οἱ τὴν εἰκόνα διακομίζοντες (ed. von Dobschütz (59), p. 69**, ligne 32, jusqu'à la p. 71**, ligne 28). Il s'agit ici encore d'un feuillet central de cahier, puisque ce texte s'étend sans interruption sur la même face de ce bifolium.

Ces dix folios proviennent certainement du même manuscrit. Les caractéristiques codicologiques sont les mêmes, ainsi qu'il ressort du tableau suivant:

Patm.	type	syst.	surface écrite	marge médiane	nombre de lignes	décoration et marginales
113	K 32C2	1	225 × 168	15	23	marginales or
179	K 32C2	1	227 × 172	16	23	Blüt.; margin. or
241	K 32C2	1	222 × 165	17	23	marginales or
736	K 32C2	1	226 × 165	16	23	marginales or
969	K 32C2	1	220 × 165	17	23	marginales or

Les variations de certaines dimensions (par ex. celles de la surface écrite) sont un phénomène constant dans tous les manuscrits. L'impor-

(59) E. von Dobschütz, *Christusbilder* (Texte und Untersuchungen, 18), Leipzig 1899.

tant est qu'elles soient toutes à peu près égales à quelques millimètres près. Par ailleurs il y a d'autres dimensions communes qui ne figurent pas dans ce tableau: ainsi dans tous ces folios les lignes doubles présentent un même intervalle: 7 mm., ou encore l'intervalle de la ligne double de justification externe et de la ligne marginale externe est de 28 mm.

L'analyse du contenu vient confirmer l'origine commune de ces folios, puisque leurs textes présentent des fragments

– de la Vie de s. Pantéléimon (*BHG* 1414) dans les *Patm.* 113, 241 et 736; cette fête était célébrée le 27 juillet.

– du discours de Constantin sur l'icône d'Edesse (*BHG* 794) dans les *Patm.* 179 et 969; c'est le 16 août qu'avait lieu la fête de la translation de cette icône.

– de la Vie de s. Jean Baptiste (*BHG* 835) dans le *Patm.* 179; ce texte était lu le 29 août.

Toutes ces pièces figurent donc dans le volume X du Métaphraste (mai-août) dans le «Normaltext» de Ehrhard [60].

On peut se demander ce qu'est devenu le reste de ce volume. Je n'en ai retrouvé aucun fragment dans le dossier des «Sparagmata» que le P. Chrysostomos, le Bibliothécaire du monastère de s. Jean, a classés et souvent identifiés avec beaucoup de soin.

ROME, Bibliothèque Vaticane

11) *Ottobon. gr.* 88 (v. pl. 1)

– format: 323 × 245 mm. (227 ff.)

– type de réglure: K 32C2 avec 21 lignes.

– système de réglure: système 1.

– dimensions de la surface écrite: 230 × 175 mm., avec une marge médiane de 18 mm.

– intervalle des lignes doubles: 7 mm.; intervalle entre la ligne double de justification et la ligne marginale externe: 32 mm.; intervalle entre la première rectrice et la ligne marginale supérieure: 26 mm.; intervalle entre la dernière rectrice et la ligne marginale inférieure: 31 mm.

---

[60] EHRHARD, *Überlieferung*, II, p. 615.

— décoration: porte (f. 1), bandeaux et initiales en style Blütenblatt . 14, 21ᵛ, 54ᵛ, 104 etc.).
— lettres marginales: de forme majuscule et dorées.
— contenu: Métaphraste du 5 au 16 janvier.
— datation: XIIᵉ siècle d'après le catalogue (61); XIᵉ siècle selon :hrhard (62) et les Bollandistes (63); XIᵉ-XIIᵉ siècle d'après Garitte (64).

12) *Vatic. gr.* 817 (v. pl. 2)

— format: 320 × 260 mm. (204 ff.).
— type de réglure: K 22C2 avec 25 lignes.
— système de réglure: syst. 1.
— dimensions de la surface écrite: 215 × 185 mm., avec une marge médiane de 20/22 mm.
— intervalle des lignes doubles: 4/5 mm.; intervalle entre la première rectrice et la ligne marginale supérieure: 18/21 mm.; intervalle entre la dernière rectrice et la ligne marginale inférieure: 24/28 mm.
— signatures: au f. 65 trace de signature originelle dans le canton interne de la marge inférieure du premier folio du cahier (65).
— décoration: au f. 2ᵛ une grande miniature représente s. Paul de Thèbes; au f. 3 une porte de style Blütenblatt est surmontée d'oiseaux; les bandeaux et les initiales en tête des Vies sont de style Blütenblatt (ex: ff. 15, 22, 36ᵛ, 80ᵛ etc.).
— lettres marginales: elles sont généralement de forme majuscule et de style Blütenblatt, mais entre les ff. 165 et 179, elles sont de forme minuscule et à l'encre ordinaire.

---

(61) E. FERON et F. BATTAGLINI, *Codices manuscripti graeci Ottoboniani Bibliothecae Vaticanae*, Rome 1893, p. 54.

(62) EHRHARD, *Überlieferung*, II, p. 540.

(63) HAGIOGRAPHI BOLLANDIANI et P. FRANCHI DE' CAVALIERI, *Catalogus codicum hagiographicorum graecorum Bibliothecae Vaticanae*, Bruxelles 1899, p. 255.

(64) G. GARITTE, *Histoire du texte imprimé de la Vie grecque de s. Antoine*, dans *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome* 22 (1942-43), p. 18; cet article est réimprimé dans G. GARITTE, *Scripta disiecta 1941-1977*, Louvain, I, 1980, p. 65.

(65) A cet endroit, par suite de la rognure de la marge, on ne voit que la partie supérieure d'un θ minuscule, ce qui paraît correspondre au chiffre du cahier quand le manuscrit était neuf.

– contenu: Métaphraste du 5 au 17 janvier.

– datation: XI^{e}-XII^{e} siècle d'après G. Garitte (66), XII^{e} siècle d'après Ehrhard (67), les Bollandistes (68) et le catalogue (69).

13) *Vat. gr.* 1806 (v. pl. 3)

Ce manuscrit n'est écrit par notre scribe que dans ses ff. 1-69^{v}. Le reste est d'une autre main, mais continue le texte de la Vie d'Antoine (70).

– format: 305 × 255 mm. (97 ff.).

– type de réglure: K 22C2 avec 28 lignes.

– système de réglure: syst. 1.

– dimensions de la surface écrite: 215 × 185 mm., avec une marge médiane de 17 mm.

– intervalle des lignes doubles: 4 mm.; intervalle entre la première rectrice et la ligne marginale supérieure: 12 mm.; intervalle entre la dernière rectrice et la ligne marginale inférieure: 23 mm.

– décoration: bandeaux à dessins géométriques et initiales simples au carmin (ex.: ff. 1, 30^{v}, 41^{v}, etc.)

– lettres marginales: de forme majuscule, au carmin.

– contenu: Métaphraste du 14 au 17 janvier (71).

– datation: XII^{e} siècle selon le catalogue (72), Ehrhard (73) et Garitte (74); XIII^{e} siècle selon les Bollandistes (75).

---

(66) Voir la note 64, même référence.

(67) Ehrhard, *Überlieferung*, II, p. 538.

(68) Hagiographi bollandiani et Franchi de' Cavalieri, *Catalogus* (cité note 63), p. 65.

(69) R. Devreesse, *Codices Vaticani graeci*. III. *Codices 804-866*, Vatican 1950, p. 352.

(70) Le f. 69^{v} se termine par les mots καὶ ὡς καταλειμμέ[να (*PG* 26, 880 A 8). P. Canart, *Codices Vaticani Graeci. Codices 1745-1962*, I, Vatican 1970, p. 168, définit ainsi l'écriture de notre scribe: «(ff. 1-69^{v}) currente ac neglegentiore calamo (iota adscripto utitur)».

(71) Le volume est incomplet: la texte de la Vie d'Antoine s'arrête avec les mots οὕτως ἐπὶ γνῶσιν (*PG* 26, 976 A 9).

(72) Canart, op. cit. (v. n. 70), p. 168.

(73) Ehrhard, *Überlieferung*, II, p. 584.

(74) Garitte (cité note 64); la datation du *Vaticanus gr.* 1806 se trouve indiquée aux mêmes pages.

(75) Hagiographi bollandiani et Franchi de' Cavalieri, *Catalogus* (cité note 63), même page.

SINAI, Monastère de Sainte-Catherine

) *Sinaiticus gr.* 500

Ce manuscrit ne m'est connu que par les catalogues ([76]), une cour- notice de K. Weitzmann ([77]) et l'examen du microfilm complet.

– format: 380 × 270 mm. (305 ff.).

– type de réglure: K 44C2, avec 29 lignes.

– système de réglure: pour autant qu'on puisse juger d'après un nicrofilm, il semble bien qu'il s'agisse d'un syst. 1.

– dimensions de la surface écrite: 270 × 172 mm., avec une marge médiane de 27 mm.

– intervalle des lignes doubles de justification et des lignes doubles des marges inférieures et supérieures: 7 mm.; intervalle des lignes doubles de la marge médiane et de la marge externe: 5 mm.; intervalle entre la première rectrice et la ligne double de la marge supérieure: 18 mm.; intervalle entre la dernière rectrice et la ligne double de la marge inférieure: 26 mm.; intervalle entre la ligne double de justification externe et la ligne double de la marge externe: 28 mm.

– signatures: dans le canton externe de la marge supérieure au premier folio de chaque cahier. Il y a en outre une double pagination sur le recto des folios, l'une en chiffres occidentaux et l'autre en chiffres grecs: la première inclut le pinax et les pages de garde; la seconde commence avec la première des Vies que contient le manuscrit.

– décoration: au f. 3v une porte de style Blütenblatt entoure les mots Ἧδε ἡ βίβλος τούσδε τοὺς λόγους φέρει avant le pinax. Au f. 4v un grande croix de même style est dessinée entre deux arbustes; elle porte les mots ΚΌϹΜΟϹ ΠΈΦΥΚΑ ΤΗ͂Ϲ ΠΑΡΟΎϹΗϹ ΠΥΞΊΔΟϹ ([78]). Au f. 5 un grand cadre de style Blütenblatt s'étend sur toute la largeur de

---

([76]) V. GARDTHAUSEN, *Catalogus codicum graecorum Sinaiticorum*, Oxford 1886, p. 122; V. BENEŠEVIĆ, *Catalogus Codicum manuscriptorum Graecorum qui in monasterio Sanctae Catharinae in Monte Sina asservantur*, S. Pétersbourg 1911 (réédition anastatique, Hildesheim 1965), I, p. 183; *Checklist of Manuscripts in St. Catherine's Monastery, Mount Sinai, microfilmed for the Library of Congress, 1950*, Washington 1952, p. 8 et 27.

([77]) K. WEITZMANN, *Illustrated Manuscripts at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai*, Collegeville (Minnesota) 1973, pp. 20-21.

([78]) Je n'ai pas noté ce type de croix et cette formule dans d'autres manuscrits. Le mot κόσμος, s'applique à mon sens, non à la croix qui est peinte

la surface écrite et présente deux scènes de la Vie des saints Côme et Damien (79). En tête de chaque Vie il y a une porte de même style dans laquelle est écrit le titre, et elle est précédée d'une miniature du saint (ou des saints) du jour. Quelquefois cette miniature est séparée de la porte et se trouve à la colonne précédente dans l'espace blanc qui suit la doxologie de la Vie qui vient immédiatement avant (80). Les initiales aussi sont de style Blütenblatt et sont assez souvent ornées d'un animal.

– lettres marginales: de trois types: 1) grandes lettres de forme majuscule en style Blütenblatt; 2) lettres de forme majuscule mais plus petites et simplement coloriées (probablement dorées); 3) lettres de forme minuscule, à l'encre ordinaire.

– contenu: Métaphraste du 1er au 16 novembre (81).

– datation: XIe siècle selon Gardthausen (82) et Ehrhard (83); seconde moitié du XIe siècle selon K. Weitzmann (84), XIIe-XIIIe siècle selon Beneševič (85).

Les premiers folios du manuscrit présentent un certain désordre. C'est ainsi qu'entre les folios 6v et 7r se trouvait le folio qui porte aujourd'hui le numéro 9 (Vie des saints Côme et Damien, *BHG* 357) qui commence avec les mots ἀλλὰ τὴν θεϊκὴν (86) et dont le verso se termine par Αὕτη τῷ θαυμασίῳ τῆς (87). En outre cette Vie est incomplète par suite de la disparition d'un folio; le texte s'arrête en effet au f. 8v

---

ici, mais d'une façon spirituelle à la croix du Seigneur. Cette croix est du reste entourée des deux monogrammes du Christ IC XC.

(79) Dans la partie supérieure on voit les Anargyres guérir un homme qui, pendant son sommeil, avait avalé un serpent. Au-dessous on les voit guérir une chamelle.

(80) Ainsi au f. 43v la miniature de s. Ioannikios se trouve dans la moitié inférieure de la colonne *a*, et la col. *b* commence par le lemme en onciale M(H)N(I) ΤΩ ΑΫΤΩ Δ, au dessous duquel se trouve la porte encadrant la Vie du saint.

(81) La dernière vie est celle de s. Matthieu (*BHG* 1226).

(82) V. Gardthausen, *Catalogus codicum graecorum Sinaiticorum*, Oxford 1886, p. 122.

(83) Ehrhard, *Überlieferung*, II, p. 411.

(84) Weitzmann, *Illustrated Manuscripts* (cité n. 77), p. 20.

(85) V. Beneševič, *Catalogus* (cité n. 76), I, p. 183.

(86) *Vita Ss. Cosmae et Damiani*, ed. *Analecta Bollandiana*, 1 (1882), p. 589, ligne 14.

(87) *Ibid.*, p. 591, ligne 10.

avec les mots ὅτε τις αὐτὴν (88). Or sur la photographie du *Leninopolitanus gr.* 373, publiée dans *Vizantijskij Vremennik* (89), on peut lire la fin de la Vie de ces saints Anargyres, à partir des mots Τοσαύταις περιόντες (90). Cette photographie ne représente sans doute que le verso du folio, celui où se trouve le début du Martyre des saints Akindynos, Pegasios, Anempodistos, Aphthonios et Elpidios. On peut considérer comme certain que le manuscrit de Léningrad, qui ne comporte que ce folio, est précisément celui qui manque dans le *Sinait. gr.* 500. Dans la colonne *b* en effet, où se lit le début du récit du martyre de s. Akindynos et de ses compagnons, le texte s'arrête avec les mots γεννώμενον προσεκύνησαν. D'après l'édition (91), les mots qui suivent seraient δώροις τε τοῦτον ἐτίμησαν. Or c'est précisément par ces mots que commence l'actuel f. 10 du *Sinaiticus gr.* 500. Il est donc très probable que le recto de ce folio, dont on n'a pas donné la photographie, contient la partie qui manque de la Vie des saints Côme et Damien, soit de σταλῇ γράμματα (92) jusqu'à ἀπεδίδου λυτήρια (93). Ceci est du reste confirmé par le fait que chaque page du *Sinait. gr.* 500 renferme en moyenne 16 lignes du texte édité par les Bollandistes (94).

Il faut ajouter enfin que les caractéristiques codicologiques du *Leninopolitanus* sont les mêmes que celles du manuscrit du Sinai:

---

(88) *Ibid.*, p. 595, ligne 1.

(89) *Vizantijskij Vremennik* 31 (1971), pl. 5.

(90) *Analecta Bollandiana* 1 (1882), p. 595, ligne 17.

(91) *PG* 115, col. 9, ligne 2.

(92) *Analecta Bollandiana* 1 (1882), p. 595, ligne 1.

(93) *Ibid.*, p. 595, ligne 16. Un problème vient du fait que dans la note 28 de son article, V. Pucko affirme que «la fin de la Vie est σώσας με ἐκ χειρὸς τοῦ αἱμοβόρου διαβόλου... διὰ τοῦτο αἰνῶ καὶ δοξάσω σε τὸν ἐπὶ πάντων Θεόν... ἀμήν (*BHG*, I, 3e ed. Bruxelles, 1957, p. 126, n° 372d): L. Deubner, Kosmae (sic!) und Damian, Leipzig, 1907, S. 87-96». Cette note est assez déconcertante, et pour plusieurs raisons: a) le desinit que l'auteur indique ne se trouve pas dans le manuscrit de Léningrad et ne correspond pas à ce qu'on peut voir sur la photographie qu'il a éditée; b) ce desinit n'est pas celui de *BHG* 372 d; c) le desinit reproduit sur la photographie est exactement celui de *BHG* 373 qui, d'après les Bollandistes, se retrouve aussi à la fin de la vie du Métaphraste (*BHG* 374): «des. ut 2» précisent les Bollandistes, qui renvoient ainsi à *BHG* 373 qui a, de fait, le même desinit que la Vie métaphrastique.

(94) Le texte qui manque dans le *Sinaiticus*, et qui doit se trouver au recto du folio de Leningrad, correspond aux lignes 1-16 de la p. 595 des *Analecta Bollandiana* (moins les quatre premiers mots de la première ligne, qui se trouvent sur le f. 8v du *Sinaiticus*).

	format	type de réglure	nombre de lignes	surface écrite	marge médiane	intervalle des lignes doubles
Sin.	370 × 270	K 44C2	29	270 × 172	16	7
Len.	368 × 260	K 44C2	29	270 × 180	?	?

Il y a quelques petites différences: ainsi le format du *Leninopolitanus* est légèrement moins haut et moins large, mais il se peut que le folio ait été taillé par celui qui s'est permis de le prendre. En tout cas les autres éléments contrôlables sont identiques: type de réglure, nombre de lignes et surface écrite (avec une légère variante, ce qui est normal dans un manuscrit écrit à deux colonnes). Le *Leninopol. gr.* 373 faisait du reste partie des fragments de la collection Uspenskij, ce qui explique son origine.

THESSALONIQUE

15) *Μονὴ τῶν Βλατάδων* 51

A un premier voyage à Thessalonique en 1975, je n'ai pas pu voir ce manuscrit parce que la serrure de sécurité qui fermait l'armoire métallique dans laquelle était ce manuscrit, ne fonctionnait pas. En septembre 1978, je n'ai pas eu plus de chance: l'Higoumène étant absent je n'ai pas pu examiner ce manuscrit. Mais au Πατριαρχικὸν Ἵδρυμα τῶν Πατερικῶν μελετῶν on a eu l'obligeance de me prêter un excellent microfilm de ce manuscrit, et j'ai pu l'étudier à loisir. En outre des précisions relatives aux dimensions des intervalles m'ont été aimablement fournies par l'archimandrite Naucratios Tsoulkanakis, que je tiens à remercier vivement.

- format: 300 × 228 mm. (230 ff.) (95)
- type de réglure: K 22C2 avec 25 lignes.
- système de réglure: système 1.
- dimensions de la surface écrite: 208 × 170 mm., avec une marge médiane de 18/19 mm. (quelquefois la surface d'écriture va jusqu'à 213 × 179 mm.).

(95) D'après mes notes, prises sur le microfilm qu'on m'a permis de voir à Thessalonique, le manuscrit aurait 230 ff. Effectivement sur la fiche photographiée en tête du microfilm (dont j'ai les premiers folios), c'est ce nombre de folios qui est indiqué.

– intervalles des lignes doubles: 4 mm.

– décoration: très belle ornementation de style Blütenblatt; ainsi au f. 3 une porte de ce style, surmontée d'un vase que regardent deux oiseaux, encadre le titre de la Vie des saints Thyrsos, Leukios, Kallinikos, Philemon et Apollonios (*BHG* 1845). Les initiales sont également de style Blütenblatt.

– contenu: les deux premiers folios sont lacérés et déchirés; ils contiennent en écriture semi-onciale le pinax des Vies du Ménologe métaphrastique à partir du 14 décembre. L'écriture paraît être la même que celle des titres de chaque Vie et cette semi-onciale serait donc du même scribe. Dans ce pinax le scribe fournit, après l'indication du jour du mois et le nom du saint célébré ce jour-là, l'incipit de la Vie. La dernière Vie est celle de sainte Mélanie, signalée au f. 2, et au verso le scribe a disposé les premières lignes de cette Vie (*PG* 116, 783 A1 jusqu'au mot ἀνδρισάμενος: 783 A5) en forme d'une grande croix qui occupe tout le verso du folio 2.

Le texte commence au f. 3 par le martyre des saints Thyrsos, Leukios, Kallinikos, Philemon et Apollonios (*BHG* 1845). Il s'agit donc d'un volume qui ne contient que la seconde partie des saints du mois de décembre, soit à partir du 14 décembre.

– datation: XIIe siècle d'après le catalogue (96) et Ehrhard (97).

II – L'ÉCRITURE

En général quand on estime que des manuscrits sont d'un même scribe, alors qu'il n'y a pas de colophon qui précise son nom, c'est parce qu'on relève quelques caractéristiques paléographiques ou codicologiques: on ne peut prouver qu'ils ont une même origine qu'en relevant quelques particularités qui personnalisent cette écriture (98). Il en va tout autrement pour l'écriture de notre scribe. Quand j'avais examiné le *Vat. gr.* 817, j'avais été surpris par l'aspect de son écriture, et quel-

---

(96) S. Eustratiadès, *Κατάλογος τῶν ἐν τῇ Μονῇ Βλατέων (Τσαοὺς-Μοναστήρι) ἀποκειμένων κωδίκων*, Salonique 1918, p. 78.

(97) Ehrhard, *Überlieferung*, II, p. 496.

(98) Voir par exemple J. Irigoin, *Pour une étude des centres de copie byzantins*, dans *Scriptorium* 13 (1959), pp. 177-209, où sont identifiés certains manuscrits avec des signes caractéristiques, notamment ceux d'Ephrem, de Jean de Lavra et de Théophane d'Iviron.

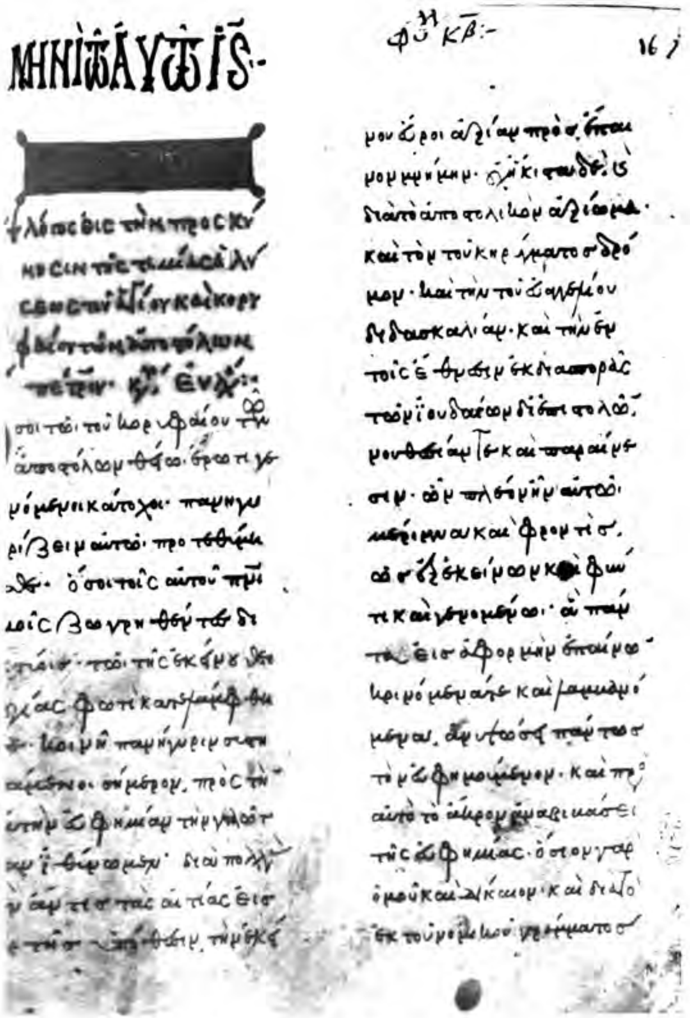
ques mois plus tard en étudiant l'*Ottob. gr.* 88, j'avais écrit dans mes notes «écriture particulière que j'ai déjà vue ailleurs», et, à propos du *Vat. gr.* 1806: «écriture très typique, vue ailleurs». J'ai alors recherché ces manuscrits. Il m'a été facile de les retrouver, parce que j'avais pour tous les trois noté une particularité dont je parlerai plus loin: la façon d'écrire l'Αμήν final des Vies de saints, que j'avais également notée pour ces trois manuscrits. Je les ai alors comparés, et au premier coup d'œil, avant même de faire une analyse de détail, il apparaissait qu'ils étaient bien de la même main. Comme l'a remarqué Ehrhard (99), il s'agit d'une écriture très personnelle; elle est si personnelle qu'on la reconnaît au premier coup d'œil, ainsi que je l'ai vérifié pour les autres manuscrits que j'ai eu l'occasion de voir par la suite ou d'examiner par des microfilms. Cette écriture donne l'impression d'une certaine élégance et en même temps de laisser-aller ou de fantaisie. Je me suis aperçu par la suite que je ne trouvais cette écriture que dans des recueils métaphrastiques, ce qui laisse supposer que ce scribe était spécialisé dans ce genre de texte; c'est pourquoi je l'avais appelée – pour mon usage personnel – l'écriture du Métaphraste (100). Elle est si peu conforme au canon de l'écriture du XI[e] siècle que les paléographes s'y sont mépris. Ces manuscrits sont datés du X[e] au XIV[e] siècles! Ainsi l'*Athen. gr.* 2362 a été daté du X[e], tandis que l'*Athen. gr.* 2029 l'a été du XIV[e]. D'une façon générale on pense plutôt au XII[e]; ce fut l'opinion de spécialistes aussi qualifiés que A. Ehrhard et P. Canart (101). Mais le *Mosqu. Hist. gr.* 9 vient contredire leurs expertises, puisqu'il est indiscutablement de la même main et est daté de 1063. Même si ce manuscrit avait été copié par le scribe en début de carrière, on ne pourrait guère penser que les autres puissent être postérieurs à l'an 1100.

Un détail paléographique vient du reste confirmer que ces manus-

(99) Voir la remarque de Ehrhard mentionnée ci-dessus à la note 3.

(100) Il me paraît regrettable que des amis, à qui j'avais fait part de mes découvertes en ce domaine, aient adopté cette appellation que j'avais donnée provisoirement et l'aient mentionnée dans des communications ou des articles. Je pense qu'il vaudrait mieux désigner cette écriture par le nom d'un manuscrit et dire par exemple «l'écriture du copiste de métaphrastes du type *Sin. gr.* 500».

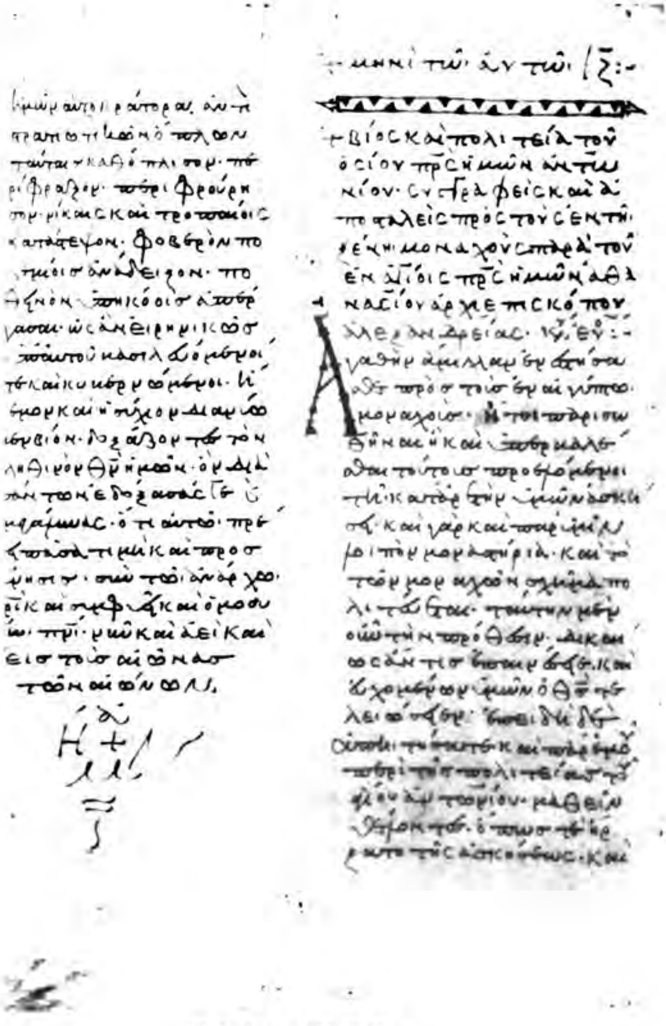
(101) Ainsi P. Canart a daté du XII[e] s. le manuscrit présentant cette écriture qu'il a décrit dans son catalogue (pour les références voir ci-dessus la description du *Vat. gr.* 1806).



Pl. 1 – Vat. Ott. gr. 88, f. 166r.



Pl. 2 – Vat. gr. 817, f. 3r.

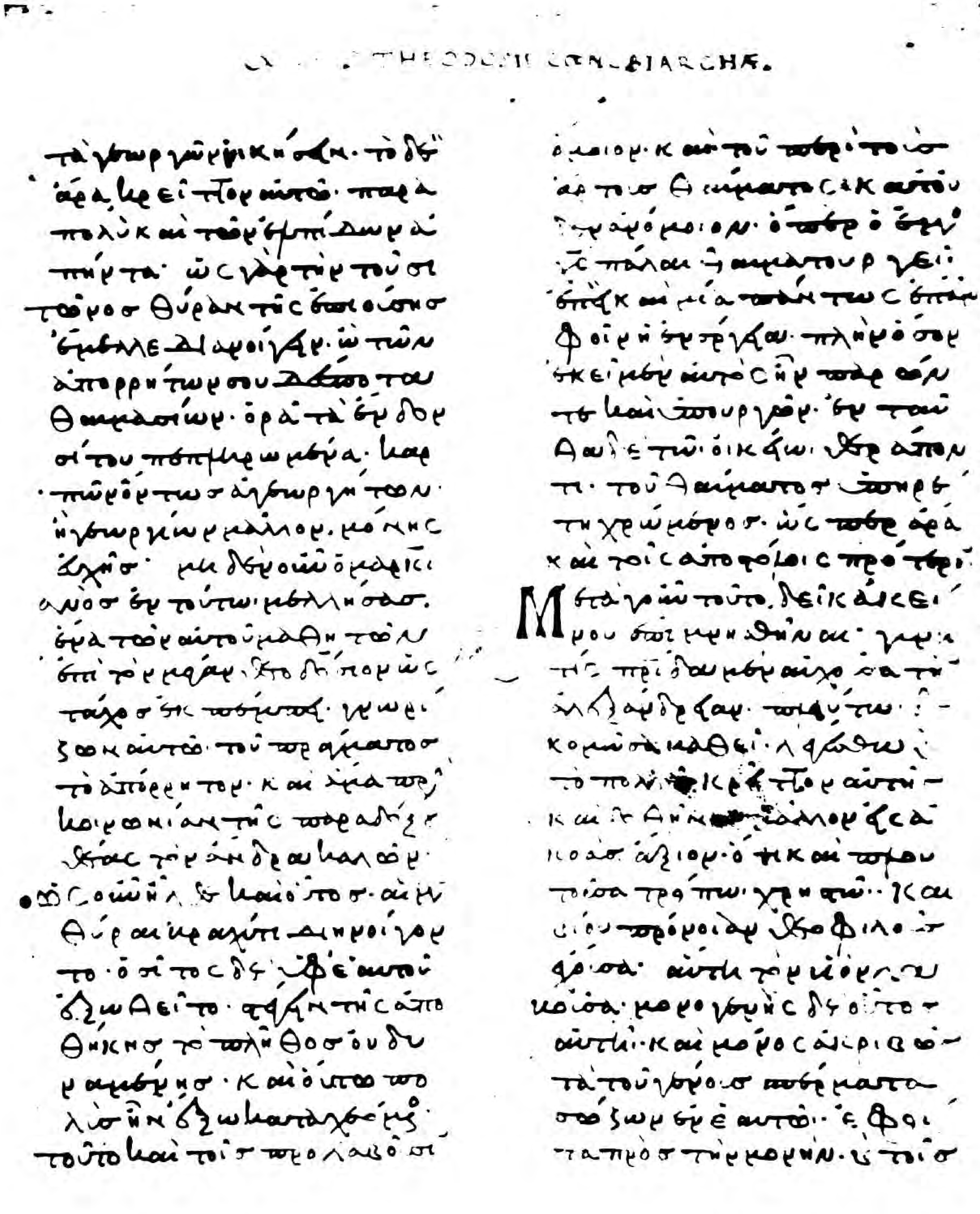


μηνὶ τῷ αὐτῷ ιζ

Βίος καὶ πολιτεία τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν Ἀντωνίου· συγγραφεὶς καὶ ἀποσταλεὶς πρὸς τοὺς ἐν τῇ ξένῃ μοναχοὺς παρὰ τοῦ ἐν ἁγίοις πατρὸς ἡμῶν Ἀθανασίου ἀρχιεπισκόπου Ἀλεξανδρείας. Κύριε εὐλόγησον.

Ἀγαθὴν ἅμιλλαν ἐνεστήσασθε πρὸς τοὺς ἐν Αἰγύπτῳ μοναχούς...

Pl. 3 – Vat. gr. 1086, f. 57r.



Pl. 4 – Vat. gr. 1944, f. 198v.

crits sont bien du XI[e] siècle. Dans chacun des témoins on retrouve la syllabe το où l'o termine le trait que forme la barre horizontale de la lettre τ. Sur la droite ce trait s'abaisse puis remonte en rejoignant le point où il a commencé à perdre son horizontalité ([102]). Cette ligature apparaît dans les dernières années du X[e] siècle ([103]), mais est assez fréquente tout au cours du XI[e] siècle ([104]), et se fait plus rare dans ceux du XII[e] siècle ([105]).

Dans les manuscrits de notre scribe elle n'est pas employée habi-

---

([102]) Par exemple, sur la pl. 409 des Lake (t. V) reproduisant le fol. 159[v] du *Mosquensis Mus. Hist. gr.* 9 et qui ne présente qu'une colonne de texte (la première colonne est occupée par trois miniatures, et un titre en onciales), on trouve cette ligature το aux lignes 4, 13 et 17 de la colonne b.

([103]) Ainsi dans l'*Athous Dionysiu* 70 (a. 995): S. M. Pelekanidis, P. C. Christou, Ch. Tsioumis et S. N. Kadas, *The treasures of Mount Athos*, t. I, Athènes 1974, pl. 134 (ligne 1 du texte) et pl. 137 (ligne 2 du texte). De même dans le *Vat. gr.* 2210 (présenté par les Lake comme étant peut-être antérieur à 986) qui paraît être de la seconde moitié du X[e] siècle: voir Lake (t. IX), pl. 603 (à droite), lignes 2, 4, 5 du texte de Maxime le Confesseur.

([104]) Dans Lake: *Paris. gr.* 223 (a. 1045) pl. 267, ligne 11 du texte et lignes [illegible] et 4 des scholies; *Paris. gr.* 973 (a. 1045), pl. 270 (gauche), ligne 21 et même [p]lanche (à droite), ligne 14; *Paris. gr.* 1499 (a. 1054), pl. 274, col. a, ligne 19; [At]*hen. gr.* 20 (a. 1071) pl. 65, col. b, ligne 18; *Patm. gr.* 192 (a. 1082), pl. 47, lignes [...] 22; *Metamorphos.* 548 (a. 1089), pl. 755, lignes 19 et 24; *Paris. gr.* 81 (a. 1092), [pl]. 306 (à gauche), lignes 1 et 17. De même dans D. Harlfinger, D. R. Reinsch, A. M. Sonderkamp, *Specimina Sinaitica. Die datierten griechischen Hand[sch]riften des Katharinen-Klosters auf dem Berge Sinai. 9. bis 12. Jahrhundert*, [Be]rlin 1983: *Sin. gr.* 448 (a. 1004) pl. 23 = f. 64[v], col. a, lignes 24 et 28, col. b, [lig]nes 4, 16, 24, 26, 28 et pl. 26 = f. 340[v], col. a, lignes 7, 17, 20, 23 et 25, col. b, [lig]ne 4. V. Gardthausen, *Griechische Palaeographie*, II, Leipzig 1913 (réédition [ana]statique 1978), signale cette ligature dans le *Paris. gr.* 1598 (a. 1071), mais il [n']en a pas d'exemple dans les planches 302 et 303 des Lake. J'en ai trouvé de [nom]breux autres exemples. Je me permets de signaler le *Vat. gr.* 1615 (que les [Lak]e ont daté de 1193, mais qui selon C. Giannelli, *Codices Vaticani graeci. [Codi]ces 1485-1683*, Vatican 1950, p. 279, est du XI[e] siècle): on peut voir cette [ligat]ure au f. 17[v], col. b, ligne 9; au f. 22[v], col. b, ligne 19; au f. 26, col. a, ligne [...; a]u f. 26[v], col. a, ligne 12 etc.

([105]) Pour le XII[e] siècle je n'ai noté de ligature semblable (formant la syl[labe] το ou στο) que dans deux manuscrits de l'Italie méridionale: le *Messan. gr.* [... (a]. 1151), Lake, pl. 654, col. a, lignes 11, 14, 21, pl. 655, col. b, ligne 1 et [...]7 (à gauche), ligne 4 du colophon; de même dans le *Messan. gr.* 83 [(a. 11]05), Lake, pl. 634 (à droite), col. a, ligne 11 et col. b, ligne 15. V. Gardthau[sen (c]ité n. 104) en signale quelques exemples plus tardifs: pl. 10: *Vind. theol.* [...]1 (a. 1330), pl. 11: *Paris. gr.* 348 (a. 1390).

tuellement, mais est cependant assez fréquente ([106]). C'est donc là un indice qui vient confirmer leur date ([107]).

Julien Leroy †

([106]) De fait, les manuscrits qui présentent cette ligature ne l'utilisent pas de façon habituelle. Il en va de même dans les manuscrits de notre scribe.

([107]) [Ici se termine le texte dactylographié de J. Leroy. La suite de l'article devait compléter l'étude paléographique et comporter une troisième partie, codicologique. Le dossier conservé ne contient sur ces points que des notes éparses. Leroy avait effectué quelques calculs de pourcentages de majuscules et minuscules et entrepris de comparer quelques témoins du point de vue textuel, mais tout cela est à peine ébauché. Quant à l'étude codicologique, elle est restée à l'état de projet, semble-t-il. Dans ces conditions, j'ai préféré laisser les choses en l'état. Je me borne à signaler deux publications qui peuvent servir à prolonger l'article inachevé de J. Leroy.

1. Dans le rapport que Lidia Perria et moi avons rédigé sur les écritures livresques des XI[e] et XII[e] siècles (P. Canart - L. Perria, *Les écritures livresques des XI[e] et XII[e] siècles*, à paraître dans *Paleografia e codicologia greca. Atti del II Colloquio internazionale*), un court paragraphe est consacré au «copiste du Métaphraste» (malgré les réticences de la note 100 de Leroy, je crois que l'appellation «copiste du Métaphraste», – et non «écriture du Métaphraste», ce qui serait en effet ambigu – ne peut tromper le lecteur averti). En note, nous signalons une écriture qui offre quelque analogie avec celle du copiste (*Vat. Rossian.* 467, f. 95) et deux manuscrits que J. Leroy n'a pas relevés dans son article: le *Paris. gr.* 527 (Grégoire de Nazianze; Leroy le connaissait, mais éprouvait quelques doutes à son sujet) et le *Vat. gr.* 1944, partie III (= ff. 198-208: v. pl. 4; c'est un fragment arraché au *Vat. gr.* 1806).

2. Nancy P. Ševčenko vient de consacrer une intéressante étude aux éditions illustrées du ménologe métaphrastique (*Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion* [Studies in Medieval Manuscript Illumination], Chicago et Londres 1990). Elle a repéré de son côté les manuscrits illustrés qui présentent l'écriture *sui generis* de notre copiste (elle ne se prononce pas formellement sur l'attribution de tous les témoins à un même scribe). Parmi ceux-ci, trois se rattachent à l'«édition B»: *Athous Laurae* Δ 46, *Vat. gr.* 817 et *Meteor. Metam.* 552 (+ *Athen. Metoch. S. Sep.* 852) et deux à l'«édition F»: *Sinait. gr.* 500 (+ *Leninop. gr.* 373) et *Mosq. Mus. Hist. gr.* 9. J'ajouterai seulement ici que, d'après les données codicologiques, le *Paris. gr.* 1511 (et non *Paris. gr.* 1524, comme l'écrit Ševčenko, p. 222 n. 42), dont toutes les miniatures ont été découpées, se rattache aussi, selon moi, à l'édition F. – P. Canart].

INDEX DES MANUSCRITS CITÉS

par Paul CANART

LE RENFORCEMENT À LA MINE BRUNE DANS LES MANUSCRITS GRECS DU XII^{e} SIÈCLE *

L'emploi de la mine brune [1] est relativement rare dans les manuscrits grecs et mériterait d'être étudié. On le trouve dès le IX^{e}-X^{e} s. dans un manuscrit d'Aréthas, l'*Urbinas gr.* 35: dans les marges un léger

---

[1] Cette appellation de «mine brune» est peut-être discutable. Il ne semble pas cependant que ces traits soient exécutés avec une encre jaunâtre; c'est pourquoi j'ai préféré parle de «mine».

* C'est cet article qui a posé les problèmes les plus délicats de mise au point. Le texte même remonte à une époque qui se situe entre le Colloque de Paris de 1974 et celui de Berlin – Wolfenbüttel de 1983. D'autre part, le jeu de notes retrouvé dans le dossier est incomplet, la numérotation des notes, plusieurs fois ébauchées et remaniées, ne correspond pas à celle des appels de note dans le texte et suppose parfois une autre rédaction, que je n'ai pas retrouvée, mais qui était, je crois, antérieure à celle publiée ici. J'ai repris le contenu des notes, en l'adaptant parfois légèrement; sur la base des appels de note, j'ai complété les références qui manquaient; enfin, j'ai ajouté quelques renvois aux publications mêmes de J. Leroy, que celui-ci n'aurait pas manqué de citer dans une rédaction définitive. Tout cela a été fait tacitement; dans un certain nombre de cas, j'ai ajouté, sous ma responsabilité personnelle, une remarque, une correction ou un complément: ces additions sont mises entre crochets droits et signées P. C. S'agissant du texte, j'ai apporté quelques corrections stylistiques, renvoyé en note l'une ou l'autre référence ou considération secondaire, complété quelques données laissées en blanc dans la description des manuscrits, réparti un peu autrement le contenu des paragraphes consacrés au *Vat. gr.* 300. Je me suis permis toutefois trois interventions de fond: 1) j'ai ôté de la liste des manuscrits analysés le *Vat. gr.* 624, parce qu'à l'instar des autres manuscrits cités dans le note 7 (dont la substance remonte à J. Leroy lui-même), il ne présente pas des renforcements proprement dits, mais des réglures maîtresses exécutées avec un instrument qui a laissé des traces noires; or, J. Leroy a exclu délibérément ces manuscrits de son étude; cependant, j'ai repris à la n. 7 la description du manuscrit faite par Leroy; 2) j'ai réuni deux fragments de manuscrits qui constituent certainement une unité codicologique, le *Vat. gr.* 2089, ff. 73-150, et le *Vat. gr.* 2115, ff. 160-165 (auxquels il faut ajouter les ff. 107-108 du même manuscrit); 3) j'ai dû remanier quelque peu la description du *Messan. gr.* 46, pour les raisons et selon les critères exposés *suo loco*. Mais je tiens à faire

trait vertical et un trait horizontal à la mine brune délimitent les scholies dans la marge externe et dans la marge inférieure (2). Dans certains manuscrits de la «Collection philosophique» des rectrices marginales ont été tracées à la mine brune pour guider les scholies. Ainsi dans le *Paris. gr.* 1807 (3), dans le *Paris. gr.* 1962 (4), dans le *Marc. gr.* 196 (5), dans le *Marc. gr.* 246 (6). Au XIe s. on trouve aussi quelques emplois de la mine brune pour rectifier des réglures mal tracées: ainsi

---

remarquer que, s'il m'est arrivé occasionnellement d'emprunter à des travaux postérieurs à la rédaction de Leroy certaines données de fait, je me suis gardé de les utiliser pour corriger ou compléter l'article dans son ensemble. – Paul Canart.

Les ouvrages ou articles suivants sont cités de manière abrégée.

BATIFFOL, *Rossano* = P. BATIFFOL, *L'abbaye de Rossano. Contribution à l'histoire de la Vaticane*, Paris 1891.

CANART – LEROY, *Reggio* = P. CANART – J. LEROY, *Les manuscrits en style de Reggio. Etude paléographique et codicologique*, dans *La paléographie grecque et byzantine* (Colloques internationaux du C.N.R.S., 559), Paris 1977, pp. 241-261.

EHRHARD, *Überlieferung* = A. EHRHARD, *Überlieferung und Bestand der hagiographischen und homiletischen Literatur der griechischen Kirche*, I-III (Texte und Untersuchungen, 50-52), Leipzig – Berlin 1937-1952.

FOTI, *Il monastero* = Maria Bianca FOTI, *Il monastero del S.mo Salvatore* in lingua phari. *Proposte scrittorie e coscienza culturale*, Messine 1989.

LAKE = K. et Silva LAKE, *Dated Greek Minuscule Manuscripts to the Year 1200*, fasc. I-X, Boston (Mass.) 1934-1939.

LEROY, *Systèmes* = J. LEROY, *Quelques systèmes de réglure des manuscrits grecs*, dans *Studia codicologica*, éd. K. Treu (Texte und Untersuchungen, 124), Berlin 1977, pp. 291-312.

LEROY, *Types* = J. LEROY, *Les types de réglure des manuscrits grecs* (Institut de Recherche et d'Histoire des Textes. Bibliographies – Colloques – Travaux préparatoires), Paris 1976.

LUCÀ, *Rossano* = S. LUCÀ, *Rossano, il Patir e lo stile rossanese. Note per uno studio codicologico-paleografico e storico-culturale*, dans *Rivista di studi bizantini e neoellenici*, n. s. 22-23 (1985-1986), pp. 93-170.

MERCATI, *Per la storia* = G. MERCATI, *Per la storia dei manoscritti greci di Genova, di varie badie basiliane d'Italia e di Patmo* (Studi e Testi, 68), Cité du Vatican 1935.

(2) Voir, par exemple, les ff. 6, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 14v, 17, 21, 25, 29 etc.

(3) Ainsi dans la marge supérieure des ff. 14, 25, 28, 30, 37v, 40v etc., et dans la marge inférieure des ff. 14, 14v, 15v, 20, 20v, 21, 26, 28, 30, 30v, 31v, etc.

(4) Par exemple dans la marge supérieure des ff. 127v, 138v, 174, et dans la marge inférieure des ff. 17, 36, 50, 53v, 54, 115v, 117, 120 etc.

(5) Voir les ff. 47v, 53, 69, 73, 141v.

(6) Aux ff. 84v, 105v, 119v, 136v.

dans l'*Ambros.* Q 77 sup. aux ff. 201-208, le scribe a voulu utiliser un cahier dont la réglure avait été mal centrée (il s'agit du type 32C1 relativement fréquent aux XI^e^ et XII^e^ siècles): alors que dans les autres cahiers la ligne externe de la justification de gauche est à 15 mm. de la pliure, dans ce cahier elle s'en trouve à 22 mm. Pour rectifier cette présentation, le scribe a tracé à la mine brune les doubles lignes de justification et les lignes marginales horizontales. Dans certains manuscrits dont la réglure est faite par impression, l'instrument régleur a laissé dans les incisions maîtresses des traces sombres, tandis qu'il a impressionné les autres folios à la manière d'une pointe sèche (7). Mais le but de cet exposé est de présenter une autre utilisation de la mine brune; dans une quarantaine de manuscrits du XII^e^ siècle, la réglure, faite à la pointe sèche, est renforcée ici ou là par un trait tracé à la mine brune. A première vue, ce détail peut paraître très secondai-

---

(7) Ainsi dans le *Barb. gr.* 412 (système 9) et le *Vat. gr.* 2076, ff. 1-128 (système 9). Le *Chis.* R. IV. 12, de niveau extrêmement modeste, ne présente que sporadiquement des réglures délimitant le cadre écrit: elles sont faites directement à la mine brune.

[Dans le *Vat. gr.* 624 (système 1), l'instrument régleur laisse souvent des traces noires dans les incisions. Il ne semble pas qu'il s'agisse de renforcements; mais, dans le doute, je reproduis ici le paragraphe que J. Leroy avait consacré au manuscrit. – P. C.]

– Contenu: Théodoret de Cyr.

– Parchemin: assez bien préparé; je n'ai pas noté de défauts [en réalité, il y en a: v. p. ex. les ff. 2, 11, 37, 38, 45, 48 etc. – P. C.]

– Format: 263 × 198 mm.

– Système: 1, mais dans les premiers cahiers les feuillets paraissent avoir été mis en désordre. Il y a de temps en temps des renforcements des lignes de justification [en réalité, ces « renforcements » sont assez fréquents et concernent parfois aussi les lignes rectrices: v. ff. 2, 3^v^, 6, 8, 10, 11^v^, 18 (aussi les rectrices), 89^v^, 90, 105^v^, 106 etc. – P. C.]

– Type: 20D1 avec 28 lignes.

– Dimensions de la surface écrite: 198 × 120 mm.

– Signatures: je n'en ai pas relevé.

– Ecriture: penchée et assez cursive.

– Ornementation: enduits jaunes légers sur les titres et les premiers mots des paragraphes (même quand ils sont à l'intérieur de la ligne).

– Origine: très douteuse; les enduits jaunes peuvent faire penser à l'Italie, mais on en trouve aussi ailleurs. Par ailleurs, l'écriture n'a pas de caractéristiques italiotes.

[La note de J. Leroy mentionnait encore le *Crypt.* B.α.III et le *Patm.* 237. Ils devront faire l'objet de vérifications. – P. C.].

re et même insignifiant. Il a cependant un intérêt indiscutable, parce qu'il peut permettre de déterminer l'origine des manuscrits qui le présentent.

Il faut préciser que ce renforcement de la réglure ne se trouve habituellement que pour les lignes de justification, autrement dit les lignes verticales qui délimitent l'espace écrit. Cela peut paraître étrange, mais cela s'explique parfaitement: le fait est que, pour obtenir la présentation correcte d'une page, le scribe a besoin que les lignes de justification (et dans le cas de lignes doubles, les lignes internes) soient très visibles. Pour le scribe, il est plus facile de tracer une ligne d'écriture sans avoir de ligne rectrice, que de terminer chacune des lignes écrites de façon à ce que leurs extrémités soient perpendiculaires. Preuve en est que certains types de réglure ne comportent aucune ligne horizontale ou ne présentent que la première et la dernière ligne (8). Mais il n'existe aucun type de réglure où les lignes de justification soient absentes.

Le renforcement à la mine brune (9) est utilisé de façon très variable. Quelquefois il est presque systématique: par exemple, si un manuscrit est réglé selon le système 9 (10), il pourra porter des renforcements à tous les ff. 3v-4r et 7v-8r de chaque cahier, puisque ce sont les points où la réglure tracée selon ce système est le moins visible (11). Mais il arrive aussi que des manuscrits n'ont des renforcements que de

(8) Il existe des manuscrits où le scribe s'est contenté de tracer les deux verticales qui délimitent la marge de droite et celle de gauche, et éventuellement d'autres marginales, mais qui ne comportent absolument aucune ligne rectrice (par ex. l'*Ottob. gr.* 433, le *Vat. gr.* 1984, l'*Athen. gr.* 128). D'autres, plus nombreux, ne présentent que deux lignes rectrices pour chaque page, une dans le haut et une dans le bas; d'autres n'ont que trois ou quatre lignes rectrices: ainsi dans le *Patm.* 742 il y a trois lignes rectrices pour dix-huit et dix-neuf de texte, et pour vingt-quatre ou vingt-cinq dans le *Paris. gr.* 494. Enfin il n'est pas rare (j'ai trouvé ce cas jusqu'à ce jour dans 168 manuscrits) que le copiste ne trace qu'une ligne rectrice pour deux lignes d'écriture.

(9) Il existe aussi des renforcements faits à la pointe sèche, en particulier dans les systèmes à impressions multiples, comme les systèmes 3 à 8. Ces renforcements sur les folios moins impressionnés paraissent être à l'origine de la création de nouveaux systèmes: ainsi, du système 3 renforcé est né le système 11.

(10) Dans ce système le cahier est réglé directement sur les ff. 1v-2r et 5v-6r.

(11) L'emploi des renforcements avec le système 1 est plus étonnant, puisque dans ce cas les cahiers sont réglés folio par folio.

manière exceptionnelle, parce que le régleur a, dans l'ensemble, fait correctement son travail. Cette diversité dans l'utilisation des renforcements ne paraît pas avoir d'importance du point de vue codicologique: l'élément intéressant est la présence, fût-elle très sporadique, de renforcements à la mine brune ([12]).

I - MANUSCRITS À RENFORCEMENTS QUI N'ONT PAS LE STYLE DIT DE REGGIO

Il est significatif que sur la quarantaine de manuscrits des XI^{e} et XII^{e} siècles qui présentent des renforcements, une dizaine sont écrits en style de Reggio. Ce peut être l'indice que c'est en Italie méridionale qu'il faut chercher l'origine de la pratique des renforcements. Certains des manuscrits à renforcements qui ne sont pas en style de Reggio viennent apporter une confirmation à cette déduction rapide: plusieurs d'entre eux sont de la main de Barthélémy, moine du Patîr à Rossano, plusieurs autres viennent certainement du même monastère, d'autres enfin ont de telles affinités codicologiques avec les manuscrits de Barthélémy qu'on est en droit de penser qu'ils proviennent du monastère de Rossano. Ceux-là même dont on ne peut prouver l'origine rossanienne sont à coup sûr d'Italie méridionale et plus particulièrement de la Calabre ou peut-être de l'est de la Sicile.

a - Manuscrits de Barthélémy du Patîr

Le scribe Barthélémy, moine du Patîr, est connu par trois manuscrits signés de sa main: le *Vat. gr.* 1992 (B + D), le *Vat. gr.* 2050 et le

([12]) Il y a encore un autre usage, relativement fréquent, de la mine bru[ne:] le rubricateur qui doit dessiner, généralement au carmin, les initiales des [lign]es, en ébauche le dessin à la mine brune. On en trouvera des exemples dans [le P]aris. gr. 1478, f. 29, le *Vat. gr.* 535, ff. 28^{v}, 50, 64; ces deux manuscrits sont [du X]I^{e} siècle. Pour le XII^{e} siècle, voir le *Vat. gr.* 1999, ff. 19, 94^{v}, 112, le *Vat. gr.* [...], ff. 5, 9, 19^{v}, 41, 45, 47, 76 etc., le *Vat. gr.* 2047, f. 306. A noter que ces trois [dern]iers manuscrits sont originaires de l'Italie.

Vat. gr. 2021. Les deux premiers ont des renforcements, mais le troisième n'en comporte pas (13).

1) *Vat. gr. 1992* (B + D).

Le *Vat. gr.* 1992 regroupe en quatre parties les restes de trois manuscrits différents. La deuxième et la quatrième partie (B = ff. 118-219; D = ff. 252-273) appartenaient au même ouvrage, ainsi qu'en font foi le contenu et les éléments codicologiques, en particulier la série des signatures (de *A* à *IΔ* = ff. 118-219, et de *IE* à *IZ* = ff. 252-273).

– Contenu: Grégoire de Nazianze.

– Parchemin: médiocre (lisières aux ff. 124, 163, 207, 210; trous dans le texte aux ff. 119, 120, 124, 160, 167, 182, 191, 203, 214 et 215).

– Format: 290 × 230 mm.

– Système: 9 avec renforcements irréguliers (aux ff. 130v, 132, 141v, 164, 164v, 175, 178, 180, 180v et 216 pour la première partie; aux ff. 259, 262, 266v, 270 pour la quatrième partie du manuscrit). Cependant, dans cet ensemble en système 9, on trouve quatre cahiers en système 1 (ff. 134-141, 181-188, 189-196, 197-204); ceux-ci ne présentent pas de renforcements.

– Type: dans l'ensemble type 20E2 (14) à 35 lignes (ce type ne figure pas dans Lake) (15); cependant les deux quaternions qui forment les ff. 181-196 ont été réglés selon le type 00C2 avec 38 lignes, mais pour obtenir une mise en page à peu près semblable à celle des autres folios, le scribe n'a rien écrit sur la dernière ligne de chaque page.

---

(13) [J. Leroy avait écrit: «Ceci s'explique par le fait que le *Vat. gr.* 2021 est réglé selon le système 1, alors que les deux autres présentent le système 9». Mais, en réalité (cf. la note 26, dont j'ai vérifié l'exactitude), le *Vat. gr.* 2021 est réglé en grande partie selon le système 9. L'explication ne vaut donc pas pour ce cas précis. – P. C.].

(14) Sur la nomenclature des types et les principes qui la régissent, voir Leroy, *Types*.

(15) Lake, VIII, p. 9, n'indique qu'un seul type (II, 19a), alors que le manuscrit, composé de trois parties, présente trois types différents. En fait ce type ne se trouve pas dans le *Vat. gr.* 1992; les ff. 1-117 sont réglés selon un type proche: 32D2 (II, 19b de Lake). L'analyse des types faite par Lake est souvent inexacte, en particulier en ce qui concerne l'amplitude des lignes horizontales rectrices ou marginales.

- Dimensions de la surface écrite: 208 × 177 mm. avec marge médiane de 16 mm.

- Signatures: dans le canton externe de la marge inférieure au premier folio et au verso du dernier folio de chaque cahier.

- Ecriture: petite écriture avec des formes de lettres ou des ligatures qui ont quelque rapport avec l'écriture de Reggio (par exemple le δ en ligature avec une voyelle qui suit, le φ lié à une lettre qui précède) (16). Assez souvent le τ et plus rarement le γ sont de forme onciale et dépassent en hauteur les autres lettres.

- Ornementation: la plupart des bandeaux ont été découpés; ceux qui restent (ff. 189 et 211) sont en style de Reggio «en réserve» (17), exécutés au carmin. Les initiales ont les formes et le style qu'on trouve habituellement dans les manuscrits en écriture de Reggio: la plupart sont de style grêle et simple au carmin, mais quelques-unes (ex.: ff. 133 et 177) sont au trait.

- Origine: au f. 219v un colophon précise que cette partie a été achevée le 3 juin 1104 par le moine Barthélémy (18).

2) *Vat. gr. 1992* (C)

Cette partie comprend les ff. 220-251 de ce manuscrit.

– Contenu: Ps. Prochore (*BHG*3 916) et début du martyre de l'apô-re Philippe (*BHG*3 1528z) (19).

– Parchemin: médiocre (lisière au f. 237; trou dans le texte au 230).

– Format: 290 × 230 mm.

– Système: 9 avec renforcements fréquents (ff. 226, 226v, 227v, 0, 230v, 231, 234, 234v, 235 etc.).

– Type: 22D2s à 35 lignes.

---

(16) Voir dans Canart – Leroy, *Reggio*, le tableau de la p. 244.

(17) Sur l'ornementation des manuscrits en style de Reggio, voir Canart – .oy, *Reggio*, pp. 253-256.

(18) Reproduction dans Lake, VIII, pl. 563. M. Vogel – V. Gardthausen, *griechischen Schreiber des Mittelalters und der Renaissance*, Leipzig 1909, l, affirment que ce manuscrit a été écrit pour un monastère de Saint-Jean-rsostome près du Jourdain. A la base de cette attribution fausse il y a très ›ablement une coquille dans Batiffol, *Rossano*, p. 83 n. 2, où au lieu de *Vat.* 992 il faut lire *Vat. gr.* 1592.

(19) Voir Ehrhard, *Überlieferung*, III, p. 895 n. 1.

– Dimensions de la surface écrite: 205/218 × 176 mm. avec marge médiane de 14 mm.

– Signatures: dans le canton externe de la marge inférieure au premier folio et au verso du dernier folio de chaque cahier.

– Ecriture: mêmes caractéristiques et même aspect que dans le manuscrit précédent.

– Ornementation: les bandeaux ont été découpés; les initiales et les lettrines marginales sont du style de Reggio au carmin (ainsi au f. 220: E «à rubans») [20].

– Origine: en raison de la ressemblance des écritures, il ne paraît pas douteux que ce manuscrit soit dû au même Barthélémy. Ceci est confirmé par un autre détail codicologique: dans le *Vat. gr.* 1992 (B + D) on peut voir d'assez fréquentes modifications du système de paragraphaison [21]: après avoir recopié les divisions de son modèle, le copiste (ou le rubricateur) a jugé bon d'ajouter de nouvelles divisions du texte et donc d'autres lettres marginales. Pour cela il exponctue par deux points au carmin la première lettre de la ligne et il dessine cette lettre en capitale et au carmin dans la marge. Ce procédé se voit dans le *Vat. gr.* 1992 (B + D) aux ff. 158ᵛ, 178ᵛ, 179, 179ᵛ, 180ᵛ, 199ᵛ etc. On le retrouve dans le *Vat. gr.* 1992 (C) aux ff. 220ᵛ, 221ᵛ, 230ᵛ, 235ᵛ, 239ᵛ. Cette façon de faire, véritablement exceptionnelle, confirme à tout le moins que les deux manuscrits ont été écrits dans le même atelier.

3) *Vat. gr. 2050*, ff. 1-117.

– Contenu: Ascétiques de s. Basile.

– Parchemin: très médiocre (lisières aux ff. 30, 47, 54, 83; trous dans le texte aux ff. 27, 30, 78, 101, 123; autres défauts, dans le texte, aux ff. 13, 42, 48, 61, 79, 95).

– Format: 290 × 220 mm.

---

(20) Voir Canart – Leroy, *Reggio*, pp. 254-255.

(21) Dans les manuscrits grecs, le début de paragraphe est signalé en reculant dans la marge la première lettre de la ligne qui suit le début du paragraphe. Cette lettre marginale, d'abord écrite à l'encre du texte et de forme minuscule, devient, surtout à partir du XIᵉ siècle, une majuscule souvent écrite au carmin. Ce système étant parfois un peu ambigu, il arrive que les paragraphes se déplacent.

ystème: 9 avec renforcements irréguliers (ff. 47, 47v, 51v, 55v, ;2v, 63, 63v, 64, 64v, 66v, 67, 79, 100 et 103).
ype: 12D2 (22), mais le nombre des lignes varie: généralement te a utilisé des cahiers réglés selon ce type avec 31 lignes, mais ·s cahiers ont été réglés selon le même type avec 34 lignes (voir ⁾) et 35 lignes (ff. 73-80); dans ces cas, pour retrouver une pré-n du texte à peu près semblable, le copiste n'a utilisé que 33

limensions de la surface écrite: elle varie de 193 à ı. × 170 mm., avec une marge médiane de 18 mm.
ignatures: dans le canton externe de la marge inférieure du · folio et du verso du dernier folio de chaque cahier.
Écriture: mêmes caractéristiques que dans les manuscrits précé-nais l'ensemble est écrit avec une encre assez noire, alors que 18-125 l'ont été avec une encre blonde et pâle.
)rnementation: portes et bandeaux ont la décoration au carmin ; de Reggio «en réserve». Les initiales sont elles aussi du style gio, simples (ex.: ff. 103, 116) ou au trait (voir les *T* des ff. 90v, 6v).
)rigine: au f. 87v un premier colophon (23) précise que le ma- a été copié par Barthélémy, moine. Un colophon plus impor- f. 117 indique que l'ouvrage a été terminé le 8 août 1105 au ère de Rossano (24). L'examen de l'écriture montre qu'il s'agit iste déjà rencontré dans les manuscrits étudiés précédemment. t encore confirmé par l'emploi aux ff. 87v et 117 de la formule ῥ πληρωτῇ τῶν καλῶν que ce copiste utilise aussi dans le *Vat. gr.*) et le *Vat. gr.* 2021 (26). Ce Barthélémy n'est pas le fondateur

---

LAKE, VIII, p. 10, y a vu un type II, 17c, dont par ailleurs il ne donne essin dans ses «Ruling Types».
Reproduit dans LAKE, VIII, pl. 562.
Ce colophon, reproduit dans LAKE, VIII, pl. 563, est rédigé en partie ure cryptographique; il a été édité et transcrit en clair par B. DE MONT- *Palaeographia graeca*, Paris 1708, p. 287.
Vat. gr. 1992, f. 219v (voir LAKE, VIII, pl. 563).
Au f. 140r (LAKE, VIII, pl. 560). Notons quelques caractéristiques codi-ıes de ce manuscrit: système: dans l'ensemble système 9, mais trois (ff. 9-16, 17-24, 25-32) présentent le système 1; aucun renforcement; !D1 à 20 lignes, sauf les ff. 9-16 et 128-135 qui ont le type 44D1.

du Patîr, comme l'a suggéré, à tort, Menniti dans une note du *Vat. gr.* 1992 (27).

4) *Vat. gr. 1999* (A) (ff. 1-119).

– Contenu: Jean Chrysostome, Homélies sur la Genèse.
– Parchemin: médiocre, avec des lisières (ff. 39, 43, 45, 59, 70, 85, 86, 98, 116), des trous dans dans le texte (ff. 51 et 66).
– Format: 255 × 185 mm.
– Système: 9 avec de nombreux renforcements (ff. 2v, 4v, 5, 8v, 9, 10v, 12v, 13, 13v, 16v, 25, 28v, 29, 30v, etc.).
– Type: 34D2 avec 31 lignes.
– Dimensions de la surface écrite: 187 × 142 mm. avec une marge médiane de 11/12 mm.
– Signatures: je n'en ai pas relevé.
– Ecriture: petite écriture qui rappelle celle de Barthélémy de Rossano. P. Batiffol estime «que ce manuscrit a été copié par le même copiste que le *Vaticanus* 1992... et le *Vaticanus* 2021» (28), et donc qu'il est de la main de Barthélémy.
– Ornementation: quelques lettrines au carmin sont du style de Reggio (voir le *T* du f. 89v et le *B* du f. 99v).
– Origine: il semble donc bien que cette première partie du *Vat. gr.* 1999 soit originaire du Patîr.

5) *Vat. gr. 2090.*

– Contenu: Grégoire de Nysse, Vie de Moïse.
– Parchemin: normal, je n'ai pas noté de défaut.
– Format: 243 × 200 mm.; format curieux, presque carré!
– Système: 9 avec renforcements fréquents (ff. 3, 3v, 4, 7v, 8, 8v, 11, 11v, 12, 12v, 14, 15, 15v, 16, 16v, 19, 19v, 20, 20v, etc.).
– Type: 12C2 avec 23 lignes tracées, mais la dernière est inutilisée.

---

(27) Cette note a été éditée partiellement par Batiffol, *Rossano*, p. 53, et intégralement (avec quelques fautes de lecture) par Vogel – Gardthausen, *Die griechischen Schreiber* (v. n. 18), p. 51 n. 7. Dans le colophon du *Vat. gr.* 2050, le scribe Barthélémy parle de «notre saint père Barthélémy» eet précise que ce dernier «a fondé et construit» le monastère de la Théotokos de Rossano.

(28) Batiffol, *Rossano*, p. 54.

– Dimensions de la surface écrite: 162 × 155 mm.

– Signatures: jusqu'au f. 24 dans le canton externe de la marge inférieure du premier folio de chaque cahier; à partir du f. 25 de même, mais en outre dans le canton externe de la marge inférieure du verso du dernier folio de chaque cahier.

– Ecriture: style très proche de Barthélémy. A noter en outre le système utilisé dans le *Vat. gr.* 1992 pour modifier les paragraphes (cf. ci-dessus le n° 2 et ci-dessous, au n° 6, les *Vat. gr.* 2089 et 2115).

– Ornementation: lettrines au carmin dont quelques-unes sont assez proches du style de Reggio (ex.: *M* du f. 5v).

– Origine: selon toute vraisemblance le manuscrit provient du Patîr.

6) *Vat. gr. 2089* (A) + *Vat. gr. 2115* (F, ff. 99-106).

Le *Vat. gr.* 2089 est un recueil factice formé de trois manuscrits différents. Du premier (A = ff. 1-72), il ne reste que huit cahiers portant les signatures *E* à *IB*. Un cahier du même volume se trouve dans le *Vat. gr.* 2115, ff. 99-106 (signature *Δ*).

– Contenu: anthologie des «ethica» de Jean Chrysostome sur l'évangile de Matthieu: le *Vat. gr.* 2115 contient la fin de l'«ethicon» 6 et le texte se poursuit dans le *Vat. gr.* 2089.

– Parchemin: assez médiocre (trous dans le texte, ff. 3, 67).

– Format: 180 × 140 mm.

– Système: 9 avec renforcements fréquents et à peu près réguliers (ff. 3v, 4, 6v, 7, 10v, 11, 14v, 15, 19, 22, 22v, 23 etc.; de même dans la partie du *Vat. gr.* 2115: ff. 3v, 4, 6v, 7, 10v, 11, 14v, 15 etc.).

– Type: 12D1 (29) avec 22 lignes.

– Dimensions de la surface écrite: 115 × 88 mm.

– Signatures: dans le canton externe de la marge inférieure au premier folio et au verso du dernier folio de chaque cahier.

– Ecriture: encre blonde et pâle qui a les mêmes caractéristiques que celle de Barthélémy, comme l'écriture elle-même.

– Ornementation: simple au carmin; quelques initiales rappellent celles du style de Reggio. A noter que dans le *Vat. gr.* 2089 et le *Vat. gr.* 2115 (dans les parties indiquées ci-dessus) on trouve le système de

---

(29) Homologue à pleine page du type 12D2 déjà rencontré dans le *Vat. gr.* 2050.

modification de paragraphes signalé plus haut aux nos 2 et 5 (p. ex. *Vat. gr.* 2089, ff. 57v et 61).

– Origine: la ressemblance de l'écriture avec celle de Barthélémy et les caractères codicologiques permettent de conclure que le manuscrit originel venait du Patîr.

7) *Vat. gr.* 2089 (B: ff. 73-150) + *Vat. gr.* 2115 (L: ff. 107-108. 160-165) (30).

Ces trois portions de manuscrits sont les restes d'un unique volume originaire: le *Vat. gr.* 2089, ff. 73-150, constituait les quaternions γ'-ιβ' et le *Vat. gr.* 2115, ff. 160-165, le quaternion ιγ', dont le bifolium central est perdu. Les ff. 107-108 du même manuscrit, bifolium dont le texte ne comporte pas d'interruption, constituait donc le bifolium central d'un cahier, le quat. [β'], probablement. Les caractéristiques codicologiques (malgré quelques petites différences) et l'écriture confirment l'appartenance des trois morceaux au même manuscrit.

– Contenu: Syméon stylite le Jeune, Discours; Jean Chrysostome; Grégoire de Nazianze.

– Parchemin: médiocre (lisières aux ff. 86 et 99).

– Format: 180 × 140 mm. (*Vat. gr.* 2089); 185 × 135 mm. (*Vat. gr.* 2115).

– Système: 9, avec renforcements aux ff. 79, 87v, 88, 114v, 115, 115v, 116, 117v, 118v, 119, 119v, 120, 120v etc. (*Vat. gr.* 2089), 162, 164v, 165 (*Vat. gr.* 2115).

– Type: 12D1 avec 24 (*Vat. gr.* 2089) ou 23 (*Vat. gr.* 2115) lignes.

– Dimensions de la surface écrite: 117/120 × 86/90 mm.

– Signatures: canton externe de la marge inférieure du recto du premier folio et du verso du dernier folio.

– Ecriture: petite, du type Barthélémy de Rossano; peut-être le même copiste que le n° 6 (31).

– Ornementation: bandeaux «en réserve» de couleur carmin; initiales au carmin, pleines et grêles.

– Origine: très probablement Rossano.

---

(30) [J'ai fondu dans la rédaction de ce n° 7 les données exposées séparément par J. Leroy pour les deux manuscrits. L'origine commune des trois morceaux a été signalée par LUCÀ, *Rossano*, p. 163. – P. C.].

(31) [Selon LUCÀ, *Rossano*, p. 163, les nos 6 et 7 sont attribuables à Barthélémy de Rossano lui-même. – P. C.].

b – Autres manuscrits à renforcement qui proviennent du Patîr

8) *Vat. gr. 2042* (A – D = ff. 1-196).

Au corps du manuscrit a été ajouté un supplément, également hagiographique (ff. 197-211), dû à un copiste différent; seule la partie principale présente des renforcements.

– Contenu: Métaphraste d'octobre (32).

– Parchemin: médiocre, avec des trous dans le texte (ff. 22, 30, 35, 42, 82, 91, 100, 109, 150, 155, 163), des lisières (ff. 51, 107, 131, 139, 143, 150, 171, 174, 182, 187), et d'autres défauts marginaux (ff. 8, 34, 50, 92, 145, 176). A diverses reprises le scribe a laissé en blanc une partie du folio au verso, parce que l'écriture du recto avait percé, en raison de la mauvaise qualité du parchemin (ff. 71ᵛ, 89ᵛ etc.).

– Format: 300 × 230 mm.

– Système: 9 avec renforcements, rares et peu marqués au début (ff. 4ᵛ, 19, 38ᵛ, 59, 83ᵛ), mais qui deviennent très fréquents à partir du f. 91 (ff. 91, 91ᵛ, 92ᵛ, 93, 94ᵛ, 96, 96ᵛ, 99, 99ᵛ etc.).

– Type: trois types sont utilisés par la même main dans cette partie: 1. type 22D2s avec 35 lignes (ff. 1-64 et 73-80); 2. type 12D2 avec 34 lignes (ff. 81-196); 3. type 44D2 avec 35 lignes (ff. 65-72). Dans les ff. 1-80, où il y a 35 lignes tracées, le copiste n'a pas utilisé la dernière.

– Dimensions de la surface écrite: elles sont à peu près les mêmes quel que soit le type utilisé: 215 × 160/165 mm. avec une marge médiane de 18/19 mm.

– Signatures: dans le canton externe de la marge inférieure du premier folio.

– Ecriture: dans les premiers cahiers, elle est très proche de celle de Barthélémy, puis, sans qu'il y ait changement de scribe, à ce qu'il semble, se rapproche beaucoup de celle du *Messan. gr.* 83 dont il sera question plus loin. A noter le système de correction des paragraphes décrit ci-dessus au nº 2 (v. ff. 8ᵛ, 27, 42ᵛ, 46ᵛ etc.).

– Ornementation: au f. 1 une porte carmin et or; des bandeaux en réserve en style de Reggio (ex.: ff. 3, 13, 19, 25, 33ᵛ etc.) Les initiales sont proches également du style de Reggio (voir, par exemple, le *M* des ff. 46, 73, 86ᵛ, 124).

– Origine: il semble donc d'après ces indices que ce manuscrit est

(32) Voir Ehrhard, *Überlieferung*, II, p. 377.

originaire du Patîr. Une annotation («Libro 140») confirme qu'il a appartenu à ce monastère [33].

9) *Vat. gr. 2060* + *Vat. gr. 2123*, f. 92.

– Contenu: recueil de textes canoniques.
– Parchemin: je n'ai pas relevé de défauts importants.
– Format: 298 × 240 mm.
– Système: dans l'ensemble système 9, avec quelques cahiers qui paraissent avoir été réglés selon le système 1 et dont plusieurs sont des quinions à côté poil extérieur. Il y a de très nombreux renforcements: ff. 5, 12, 12ᵛ, 13, 15ᵛ, 16, 16ᵛ, 18ᵛ, 19, 21, 22 etc.
– Type: 22E2s avec 37 lignes.
– Dimensions de la surface écrite: 218 × 154 avec une marge médiane de 19/20 mm.
– Signatures: dans le canton externe de la marge supérieure du premier folio de chaque cahier.
– Ecriture: petite écriture droite très proche de la *Perlschrift*.
– Ornementation: enduits jaunes sur les titres; quelques lettrines sont en style de Reggio (ex. f. 74).
– Origine: le manuscrit appartenait au monastère du Patîr [34]; la présence des renforcements paraît indiquer qu'il est originaire de ce monastère.

10) *Vat. gr. 2064*.

– Contenu: Maxime le Confesseur, *A Thalassios*.
– Parchemin: bonne qualité, mais net contraste entre le côté chair et le côté poil, plus jaune.
– Format: 260 × 215 mm.
– Système: 9 avec de nombreux renforcements (dans les ff. 1-33 les renforcements servent surtout à délimiter la marge médiane); ex.: ff. 36, 36ᵛ, 39ᵛ, 40, etc.
– Type: Type conçu pour scholies.
– Dimensions de la surface écrite: 180 × 154 mm. avec marge médiane de 10/11 mm.

---

[33] BATIFFOL, *Rossano*, p. 60.
[34] BATIFFOL, *Rossano*, p. 61; MERCATI, *Per la storia*, p. 308.

– Signatures: dans le canton externe de la marge inférieure au premier folio et au verso du dernier folio de chaque cahier.

– Ecriture: annonce celle de Reggio. A noter de fréquentes corrections des paragraphes par exponctuation au carmin et lettrine refaite dans la marge (v. ff. 9ᵛ, 11ᵛ, 13, 15, 16, 18ᵛ, 21 etc.; cf. ci-dessus au nº 2 le *Vat. gr.* 1992).

– Ornementation: f. 1 porte de *Blütenblattstil*, mais grossièrement exécutée; on trouve ici ou là quelques lettrines de style de Reggio (par ex.: le *T* aux ff. 6, 154ᵛ, 173).

– Origine: le manuscrit porte au f. 1 l'annotation «Libro 63», ce qui prouve qu'il appartenait au Patîr au XVIᵉ siècle [35]. La présentation fait penser qu'il peut être originaire de ce monastère.

11) *Vat. gr. 1611* [36].

– Contenu: Nicétas d'Héraclée, chaîne sur Luc.

– Parchemin: présente quelques défauts (ex.: trou dans le texte au f. 79).

– Format: 382 × 295 mm.

– Système: 33 cahiers sont réglés selon le système 1; 7 cahiers selon le système 9 (ff. 65-96 et 137-160). Il y a des renforcements aux ff. 61, 80, 106ᵛ, 139ᵛ, 140, 142ᵛ, 159, 159ᵛ, 160, 171, 172ᵛ, 174ᵛ, 175, 187, 189, 191, 227, 229, 241, 251, 255, 261, 263, 267 et 282ᵛ.

– Type: l'ensemble présente le type 32C2 avec 40 lignes, mais dans un certain nombre de folios (en particulier aux ff. 65 à 144), les 12 premières lignes de chaque folio sont réglées et écrites à pleine page tandis que les autres le sont à deux colonnes, rien dans le texte ne permettant d'expliquer cette étrange disposition.

– Dimensions de la surface écrite: 280 × 220 mm. avec une marge médiane de 10 mm.

– Signatures: canton externe de la marge inférieure au premier folio et au verso du dernier folio de chaque cahier.

– Ecriture: présente quelque ressemblance avec celle de Barthélé-

---

[35] Batiffol, *Rossano*, p. 63; Mercati, *Per la storia*, p. 311.

[36] Voir la description détaillée du manuscrit par C. Giannelli, *Codices Vaticani graeci. Codices 1485-1683*, Cité du Vatican 1950, pp. 272-275. On se reportera aussi, pour ce manuscrit et le suivant, à la description et aux analyses de J. Sickenberger, *Die Lukaskatene des Niketas von Herakleia* (Texte und Untersuchungen, XXII, 4), Leipzig 1902, pp. 31-40 et 47-49.

my (en particulier on y trouve les mêmes lettres à forme onciale), mais l'écriture est légèrement inclinée et comporte de nombreuses abréviations tachygraphiques (plusieurs d'entre elles appartiennent au système tachygraphique propre à l'Italie méridionale).

– Ornementation: initiales carmin dont plusieurs (par ex. les *T*) sont proches des initiales du style de Reggio.

– Origine: des colophons anonymes à la fin de chacun des livres (ff. 94ᵛ, 158, 244) indiquent la date de leur copie: 1116 et 1117 [37]. Celui du f. 158 précise que le livre a été écrit «dans l'école de Saint-Pierre». Batiffol pensait qu'il avait été copié à Constantinople [38]. Selon Devreesse [39] il serait plutôt originaire de Reggio; mais on voit mal sur quels critères on peut établir cette localisation. J. Sickenberger [40] a relevé qu'au f. 86 une annotation de la main du scribe fait allusion aux usages liturgiques du monastère du Patîr. Mais il pense que le manuscrit aurait pu, à la rigueur, avoir été écrit à Constantinople par un confrère du fondateur, Barthélémy de Simeri, puis apporté à Rossano par ce dernier. La présence des renforcements donne, semble-t-il, la certitude que le volume a bien été copié au Patîr, ou plus exactement dans une «école de Saint-Pierre» qui dépendrait de ce monastère. L'utilisation des deux systèmes de réglure 1 et 9 ne peut y faire objection, puisque le scribe Barthélémy a lui-même employé l'un et l'autre système en association.

12) *Vat. gr. 1642.*

– Contenu: Nicétas d'Héraclée, chaîne sur Luc [41].

– Parchemin: médiocre: nombreuses lisières et trous dans le texte (par exemple aux ff. 102, 139, 227, 246, 287).

– Format: 285 × 230 mm.

– Système: le système 9 est employé habituellement, mais on trouve aussi trois cahiers (ff. 97-104, 137-144, 233-240) en système 10 et quelques cahiers aberrants mais qui proviennent d'une réglure selon le

---

[37] Ils sont transcrits par GIANNELLI, *op. cit.*, p. 274.

[38] BATIFFOL, *Rossano*, p. 83.

[39] R. DEVREESSE, *Les manuscrits grecs de l'Italie méridionale* (Studi e Testi, 183), Cité du Vatican 1955, pp. 23 et 39.

[40] SICKENBERGER, *op. cit.*, pp. 37-38.

[41] Voir SICKENBERGER, *op. cit.*, pp. 47-49.

système 9. Renforcements irréguliers (ff. 11v, 64, 67v, 71v, 72, 75 etc.); à partir du f. 157, il n'y a plus de renforcements.

- Type: 34D2 avec 30 lignes (certains cahiers sont réglés 34E2).
- Dimensions de la surface écrite: 253 × 195 mm., avec marge médiane de 21 mm.
- Signatures: dans le canton externe de la marge inférieure du premier folio de chaque cahier.
- Ecriture: sans caractéristiques notables, mais assez relâchée.
- Ornementation: initiales décorées avec un trèfle au pied de la lettre (ex.: ff. 10v, 16v, 17, 17v, 18, 18v etc.).
- Origine: d'après J. Sickenberger (42), le manuscrit aurait été copié à Rossano sur le *Vat. gr.* 1611. L'auteur arrive à cette conclusion en faisant appel seulement aux éléments de la critique textuelle.

13) *Messan. gr. 17.*

- Contenu: Catéchèses de s. Théodore Studite.
- Parchemin: très médiocre: très nombreuses lisières (ff. 18, 22, 27, 50, 56, 77, 83, 114, 116, 149, 156, 159, 180, 191, 206, 218, 233); trous dans le texte (ff. 53, 54, 70, 90, 141, 158, 167, 215, 235); autres gros défauts dans le texte (ff. 19, 38, 53, 56).
- Format: 280 × 210 mm.
- Système: 1 avec de nombreux renforcements (ff. 3, 4, 5, 10, 11, 12, 13v, 14v, 21, 24, 29v, 48, 73, 93, 96, 103, 111, 112v, 113, etc.).
- Type: 22D2s avec 32 ou 33 lignes.
- Dimensions de la surface écrite: 185 × 142 mm. (dans le cas où il y a 32 lignes), 196 × 140 (quand il y a 33 lignes), avec une marge médiane de 15 mm.
- Signatures: je n'en ai pas relevé.
- Ecriture: caractéristique de l'Italie méridionale et plus particulièrement du Patîr: à noter l'oméga paraphé (43).
- Ornementation: très intéressante, développant les thèmes habituels des manuscrits italo-grecs.
- Origine: le manuscrit vient certainement du Patîr. Aux déduc-

(42) Sickenberger, *op. cit.*, p. 48.

(43) Voir J. Leroy, *L'oméga paraphé, particularité d'un scriptorium calabrais*, dans *Bisanzio e l'Italia. Raccolta di studi in memoria di Agostino Pertusi*, Milan 1982, pp. 199-217.

tions qu'on peut tirer de certaines caractéristiques calligraphiques et décoratives, il faut encore ajouter que ce manuscrit (comme le *Mess. gr.* 83 qui a été écrit deux années plus tôt: en 1105) a un contenu qui correspond très particulièrement à ce que le Typicon du S. Sauveur de Messine nous apprend sur la lecture des Catéchèses de Théodore Studite [44]. Comme ces deux manuscrits sont antérieurs à la fondation du monastère de Messine, il ne paraît pas douteux qu'ils proviennent du monastère qui a entrepris cette fondation, à savoir le Patîr de Rossano.

c – Manuscrits à renforcements dont on ne peut préciser l'origine, mais qui proviennent certainement de la Calabre

A ce point de l'enquête il résulte que, dès le début du XIIe siècle, les renforcements à la mine brune étaient en usage dans le scriptorium du Patîr. Un examen des caractéristiques codicologiques de cet atelier pourra peut-être permettre de reconnaître dans d'autres manuscrits à renforcements des productions de ce scriptorium, au moins dans un sens large. Il n'est pas exclu en effet que certaines habitudes codicologiques – à commencer par les renforcements – se soient répandues dans d'autres centres de copie sur lesquels le Patîr aurait pu exercer une influence. Il serait normal, par exemple, que les usages du Patîr se retrouvent au scriptorium du S. Sauveur de Messine, puisque ce monastère est une fondation de celui de Rossano.

Pour mieux déterminer les habitudes codicologiques du Patîr, il faut encore ajouter à la liste des manuscrits déjà examinés quelques manuscrits qui ne présentent pas de renforcements mais proviennent de ce scriptorium: le *Vat. gr.* 2000, le *Vat. gr.* 2091, tous deux de la main de Pachôme, et le *Vat. gr.* 2021 écrit par Barthélémy.

a) *Système.* Au Patîr, on trouve une nette prédominance du système 9; on le trouve cependant plusieurs fois associé au système 1 (*Vat. gr.* 1611, *Vat. gr.* 1992, *Vat. gr.* 2021). Les deux systèmes étaient donc en usage au monastère.

b) *Renforcements.* Dans les manuscrits où ils se trouvent, ils ne sont jamais employés d'une façon uniforme ou à tout le moins régulière, mais seulement en fonction des besoins. Les *Vat. gr.* 2000, 2021 et

---

(44) Leroy, *L'oméga paraphé*, pp. 215-216.

2091 n'en ont aucun. On notera que dans le *Vat. gr.* 2000 (de 1102) il existe des renforcements des réglures verticales, mais ils sont faits à la pointe sèche (par exemple aux ff. 171^{v} et 182).

c) *Types.* Il y a une diversité assez considérable des types de réglure. Cela ne doit pas étonner. Plusieurs manuscrits, qui présentent dans leurs cahiers divers types de réglure, prouvent que dans un scriptorium on préparait des parchemins réglés selon des types différents, même dans un format semblable. Par ailleurs il faut tenir compte aussi de l'utilisation de types homologues dus au format (les types 12D1 et 12D2, par exemple, ne sont en définitive qu'un même type, le premier étant destiné à un format plus petit). De même il faut tenir compte des rapports, et parfois des confusions, qui peuvent exister entre les types à rectrices D et les types à rectrices E; le *Vat. gr.* 1642, qui utilise indifféremment le type 34D2 ou le type 34E2, en fournit une preuve.

Les divers types rencontrés dans les manuscrits du Patîr sont les suivants:

type 00C2	*Vat. gr.* 1992 (B: ff. 181-196 + D: ff. 252-273)
type 12C2	*Vat. gr.* 2090
12D1	*Vat. gr.* 2021 (ff. 1-8 + 17-127)
	Vat. gr. 2089 (A: ff. 1-72; B: ff. 73-150)
	Vat. gr. 2115 (F: ff. 99-106, L: ff. 160-165)
12D2	*Vat. gr.* 2042 (D: ff. 81-196)
	Vat. gr. 2050
type 22D2s	*Vat. gr.* 1992 (C: ff. 220-251)
	Vat. gr. 2042 (A: ff. 1-64 + C: ff. 73-80)
	Messan. gr. 17
22E2s	*Vat. gr.* 2060
	Vat. gr. 2123 (f. 92)
type 32C2	*Vat. gr.* 1611
34D2	*Vat. gr.* 1999 (A: ff. 1-119)
	Vat. gr. 1642
34E2	*Vat. gr.* 1642 (dans quelques cahiers)
type 44D1	*Vat. gr.* 2021 (ff. 9-16 + ff. 128-135)
44D2	*Vat. gr.* 2042 (B: ff. 65-72)
44E2	*Vat. gr.* 2000
	Vat. gr. 2091

La plupart des autres manuscrits à renforcements qui n'ont pas encore été examinés présentent l'un ou l'autres de ces types; c'est un

fait assez remarquable, quand on pense au nombre considérable des types de réglure qui existaient au XII[e] siècle. Cela paraît être l'indice que ces manuscrits ont un certain rapport avec le Patîr, en ce sens qu'ils auraient été écrits dans des ateliers où se faisait sentir l'influence du scriptorium de ce monastère. Ils seront analysés ici selon les types qu'ils présentent.

Type général 00

a. 00C1

14) *Barb. gr. 331.*

– Contenu: Jean Climaque.
– Parchemin: assez médiocre (lisières: ff. 9, 114, 124, 131).
– Format: 185 × 150 mm.
– Système: 9 avec quelques renforcements (ff. 14ᵛ, 24ᵛ, 25, 26, 28ᵛ, 41, 41ᵛ, 42, 45, 49, 57, 61; au f. 44ᵛ et au f. 57 les réglures horizontales sont aussi tracées à la mine).
– Type: 00C1 avec 19 lignes.
– Dimensions de la surface écrite: 120 × 103.
– Signatures: les quelques signatures visibles sont postérieures.
– Ecriture: il se peut qu'il y ait plusieurs mains; ces diverses écritures ne sont pas très caractéristiques.
– Ornementation: quelques initiales typiques: *O* poisson: ff. 6, 147ᵛ; *A* à chevron: ff. 85, 102, 131; des *T* en style de Reggio (très semblables à ceux qu'on trouve dans le *Vat. gr.* 1646): ff. 126ᵛ, 130ᵛ.
– Origine: les lettrines ornées qui viennent d'être mentionnées garantissent que le manuscrit est d'Italie méridionale, sans qu'on puisse préciser davantage.

15) *Messan. gr. 82.*

– Contenu: Ps. Basile, Constitutions monastiques.
– Parchemin: médiocre; lisières: ff. 7, 22, 30, 45, 52, 53, 54, 55, 61, 67, 73, 77, 83, 94, 99, 102, 106, 107, 125, 128, 161, 168; trou dans le texte: f. 126.
– Format: 275 × 210 mm.

Système: 9 avec de nombreux renforcements (peut-être faits à la).

Type: 00C1 avec 25 lignes.

Signatures: canton externe de la marge supérieure au premier au verso du dernier folio de chaque cahier.

Dimensions de la surface écrite: 185 × 140 mm.

Ecriture: a quelque rapport avec celle de Reggio (45) (noter l'al- cial avec très grande haste).

Ornementation: portes en style de Reggio en réserve: ff. 77ᵛ et es initiales sont «en rubans» comme il arrive dans le style de (ex.: ff. 5ᵛ, 6ᵛ, 7ᵛ, 9, 11ᵛ etc.) et elles ont la forme qu'on leur dans les manuscrits en style de Reggio.

Origine: la parenté évidente avec le style de Reggio permet de que le manuscrit est originaire de la Calabre.

ssan. gr. 54.

Contenu: Métaphraste de septembre (46).

Parchemin: assez dur avec des lisières (ff. 14, 111, 124), des ans le texte (ff. 131, 140, 178, 254) ou dans la marge (f. 122).

Format: 277 × 230 mm.

Système: généralement 9, mais quelques cahiers sont réglés se- syst. 1 (ex.: ff. 142-157); il y a de nombreux renforcements: ex.: , 10, 12, 13, 23ᵛ, 24, 28, 31, 31ᵛ, 32, 37, 43, 43ᵛ etc.; les réglures ntales sont également renforcées dans quelques folios: ff. 12, 91, 101, 121, 135, 140, 211ᵛ et 212.

Type: 00C2 avec 23 lignes.

Dimensions de la surface écrite: 165/180 × 151/158 mm., avec rge médiane de 18 mm.

Signatures: je n'en ai pas relevé (47).

Ecriture: aspect provincial, mais qui n'est pas caractérisé.

Ornementation: lettrines au carmin très foncé: *T* de Reggio:

[Le manuscrit n'est pas mentionné par Canart – Leroy, *Reggio*. –

Voir Ehrhard, *Überlieferung*, II, p. 332.

[Mais, d'après Maria Bianca Foti, il y en a dans le canton inférieur de la dernière page du cahier: v. Foti, *Il monastero*, p. 82. – P. C.].

ff. 68, 110ᵛ, 160ᵛ, 249ᵛ, 264; *A* «en stéthoscope»([48]): f. 188; porte et bandeau «en réserve» comme dans le style de Reggio: ff. 1, 130ᵛ, 151ᵛ, 213.

– Origine: ici encore l'ornementation montre que le manuscrit est originaire de la Calabre.

17) *Vat. gr. 2093* (ff. 1-12).

– Contenu: copie mutilée au début des *Quaestiones* d'Anastase le Sinaïte. Ces folios sont suivis de cahiers poursuivant la copie du texte par diverses mains, jusqu'au f. 64 ([49]).

– Parchemin: je n'ai rien noté de spécial.

– Format: 210 × 150 mm.

– Système: 9; mais il ne présente des renforcements qu'aux ff. 4ᵛ, 5 et 7.

– Type 00D1 avec 31 lignes.

– Dimensions de la surface écrite: 172 × 112.

– Signatures: dans le canton externe de la marge supérieure. A noter que les signatures au-dessus de 10 sont écrites à l'envers: ainsi *EI* (f. 1) *HI* (f. 19) au lieu de *IE* et *IH* (phénomène que j'ai rencontré plusieurs fois ailleurs).

– Ecriture: dans les ff. 1-12 l'écriture est de type italo-grec traditionnel; dans un des cahiers qui suivent (ff. 13-18) on trouve une petite écriture de style Barthélémy.

– Ornementation: je n'ai rien à signaler.

– Origine: très probablement d'origine calabraise (en raison des divers types d'écriture).

([48]) [Il s'agit d'un alpha «à cœur» dont la pointe centrale se prolonge jusqu'à la base de la lettre. Dans d'autres publications, J. Leroy l'appelle «alpha à cœur déformé» (*Caratteristiche codicologiche dei codici greci di Calabria*, dans *Calabria bizantina. Tradizione di pietà e tradizione scrittoria nella Calabria greca medievale*, Reggio de Calabre et Rome 1983, p. 63 et p. 70, fig. 3; *Le Parisinus gr. 1477 et la détermination de l'origine des manuscrits italo-grecs d'après la forme des initiales*, dans *Scriptorium* 32, 1978, pp. 201-202 et pl. 13g). – P. C.].

([49]) [Ces mains sont peut-être toutes contemporaines, mais des raccords imparfaits semblent montrer que certains cahiers ont été copiés indépendamment l'un de l'autre. – P. C.].

Type général 11

18) *Vallicell. C 11[1].*

– Contenu: collection juridique.

– Parchemin: présente de nombreux défauts (lisières, trous): ex.: ff. 15, 32, 34, 37, 56, 57 etc.

– Format: 313 × 255 mm.

– Système: 9, avec quelques renforcements (par ex.: ff. 61v, 62, 62v, 63 etc.).

– Type: 11E2b avec 29 lignes.

– Dimensions de la surface écrite: 200 × 178, avec une marge médiane de 20 mm.

– Signatures: je n'en ai pas relevé.

– Ecriture: paraît être du XIIe siècle et non du XIe; pour certaines lettres, elle a quelque rapport avec le style de Reggio.

– Ornementation: enduits jaunes sur les titres; quelques initiales sont caractéristiques de l'Italie, ainsi le O du f. 1 est formé par une tête dessinées au trait, avec une tache rouge très forte sur chaque joue; de même des alpha «à panse»: ff. 41v, 42, 44, 45, ou à chevron: f. 90. Autre détail caractéristique: bien que les paragraphes soient signalés par une initiale au début de la ligne qui suit le début de la phrase, selon l'usage habituel des scribes grecs, il y a en outre une initiale dans le texte.

– Origine: le rapport avec le style de Reggio, la forme de certaines lettres et la présence d'initiales en début de phrase montrent qu'il s'agit d'un manuscrit originaire d'Italie et plus probablement de Calabre.

Type général 12

19) *Chalcensis S. Trinitatis 94.*

– Contenu: Métaphraste de janvier (50).

– Parchemin: assez médiocre, il y a dans le texte des lacunes qui sont dues à sa mauvaise qualité.

– Format: 315 × 250 mm.

– Système: 9 avec des renforcements (par ex.: ff. 18v, 19, 32, 80).

– Type: 12C2 avec 27 lignes.

---

(50) Voir Ehrhard, *Überlieferung*, II, p. 534.

– Dimensions: de la surface écrite: 240 × 155 mm., avec marge médiane de 23 mm.

– Signatures: je n'en ai pas trouvé.

– Ecriture: n'a pas de caractéristiques propres.

– Ornementation: Les initiales sont assez typiques: *A* dérivé de l'*A* à cœur (*A* «en stéthoscope») ff. 35 et 153, *T* en style de Reggio f. 62ᵛ.

– Origine: l'origine italiote et plus particulièrement calabraise est suggérée par la forme des initiales.

20) *Vat. gr. 552.*

– Contenu: Jean Chrysostome, sur l'épître aux Hébreux.

– Parchemin: assez beau, mais avec quelques trous dans le texte (ff. 56 et 59).

– Format: 285 × 232 mm.

– Système: 9 avec de très nombreux renforcements, ex.: ff. 16, 17, 25ᵛ, 26, 27ᵛ, 28, 41ᵛ, 44, 65ᵛ, 66, 80, 81ᵛ, 83ᵛ, 84, 92, 96ᵛ, 97, etc.

– Type: 12D1 avec 29 lignes.

– Dimensions de la surface écrite: 211 × 160 mm.

– Signatures: je n'en ai pas noté.

– Ecriture: droite et qui a quelque ressemblance avec celle de Barthélémy de Rossano; elle me paraît être du XIIᵉ siècle (et non du XIᵉ s. comme Devreesse le propose dans son catalogue) [51].

– Ornementation: lettres initiales proches de celles du style de Reggio, simples (ex.: ff. 54ᵛ, 67ᵛ, 72, 76, 79ᵛ etc.) ou à ruban (ff. 24ᵛ, 39ᵛ, 45ᵛ, 59, 84, 137). A noter également un *A* à panse (f. 128), typique de l'Italie méridionale.

– Origine: il n'est pas douteux que le manuscrit vienne de l'Italie méridionale, à cause de l'ornementation.

21) *Barb. gr. 329.*

– Contenu: Euchologe [52].

– Parchemin: je n'ai rien relevé de spécial.

– Format: 188 × 145 mm.

---

(51) R. Devreesse, *Codices Vaticani graeci*. T. II. *Codices 330-603*, Cité du Vatican 1937, p. 424.

(52) Sur le manuscrit, voir A. Jacob, *Nouveaux documents italo-grecs pour servir à l'histoire du texte des prières de l'ambon*, dans *Bulletin de l'Institut Histo-*

Système: les cahiers paraissent avoir été faits avec des feuillets
s dans le désordre. On note des renforcements aux ff. 17, 67ᵛ, 68,
ι.
Type: 12D1 avec 20 lignes (il semble que quelques folios soient
selon le type 00D1).
Dimensions de la surface écrite: 105/110 × 80 mm.
Signatures: dans le canton interne de la marge inférieure du
ɜr folio de chaque cahier.
Ecriture: «soignée et régulière, évoque le style "carminé" que
ɔl a observé dans les manuscrits provenant de Rossano» [53].
Ornementation: titres, lemmes et lettrines carmin; quelques let-
rappellent le style de Reggio (ex. le *T* des ff. 66ᵛ, 67ᵛ, 69, 69ᵛ etc.);
un *A* «à panse».
Origine: tant l'écriture que la décoration font penser à la Cala-
peut-être même à Rossano [54].

:ssan. gr. 104.

Contenu: Praxapostolos.
Parchemin: quelques défauts (par ex.: lisières aux ff. 39 et 115).
Format: 295 × 220 mm.
Système: 9, avec renforcements aux ff. 4ᵛ, 11, 44, 57ᵛ, 128ᵛ, 129,
30ᵛ, 132ᵛ, 133, 136ᵛ, 162ᵛ, 163, 164ᵛ, 165.
Type: 20D2 avec 25 lignes.
Dimensions de la surface écrite: 188/200 × 142 mm., avec une
médiane de 16/17 mm.
Signatures: je n'en ai pas relevé.
Ecriture: régulière, mais qui n'est pas caractérisée.
Ornementation: bandeaux en réserve en style carminé de Reg-
.: ff. 91ᵛ, 99, 102 etc. Portes carmin en réserve: ff. 131, 159.
Origine: la décoration en style qui évoque celui de Reggio suffit
ver que le manuscrit est originaire de Calabre.

:lge de Rome 38 (1967), pp. 118-119; ID., *Les euchologes du fonds Barberi-*
de la Bibliothèque Vaticane, dans *Didaskalia* 4 (1974), pp. 150-154.
JACOB, *Nouveaux documents*, p. 118; formulation très voisine dans *Les*
ges, p. 153.
Cf. JACOB, *Les euchologes*, p. 153: «l'analyse liturgique impose de
'euchologe] en Calabre».

Type général 21

23) *Vat. Pii II gr. 48.*

– Contenu: partie d'un panégyrique ou d'un homiliaire [55].

– Parchemin: médiocre: plusieurs trous aux ff. 6, 11, 33, 38 et de nombreux défauts marginaux.

– Format: 154 × 125 mm.

– Système: 9 avec renforcements: ff. 4, 15v, 16, 20, 28, 31v, 35v, 36v, 43v, 45 etc.

– Type: 21D1b avec 18 lignes.

– Dimensions de la surface écrite: 103/109 × 84/85.

– Signatures: je n'en ai pas relevé.

– Ecriture: elle évoque un peu celle de Barthélémy de Rossano [56].

– Ornementation: un bandeau carmin «en réserve»; initiales carmin pleines et grêles.

– Origine: l'écriture et l'ornementation peuvent faire penser que le manuscrit est d'Italie méridionale, ce que confirment en partie le système 9 et les renforcements.

Type général 32

24) *Messan. gr. 88.*

– Contenu: tétraévangile.

– Parchemin: de bonne qualité.

– Format: 260 × 210 mm.

– Système: 9, avec de nombreux renforcements (par ex.: ff. 54v, 55v, 57, 59, 59v, 60, 60v, 61v, 63v, 66, 67, 67v, 68, 68v, 69v, etc.).

– Type: 32D1 avec 22 lignes.

– Dimensions de la surface écrite: 158/162 × 124 mm.

---

[55] Le manuscrit n'est pas mentionné par Ehrhard, *Überlieferung*.

[56] Elle est datée du XIe siècle par le catalogue de H. Stevenson, *Codices manuscripti graeci Reginae Suecorum et Pii pp. II Bibliothecae Vaticanae*, Rome 1888, p. 166.

– Signatures, je n'en ai pas relevé, bien que les marges soient grandes.

– Ecriture: assez caractérisée: ligature du kappa avec la voyelle qui le précède, thêta rond, rho très gros.

– Ornementation: assez belle et de style constantinopolitain (f. 14: un cadre très fin avec quatre oiseaux, ff. 16 à 20ᵛ: arcades surmontées d'un paon; à noter cependant que l'or n'est pas de bonne qualité).

– Origine: seule la mauvaise qualité de l'or dans les décorations et les enluminures peut faire penser qu'il s'agit d'un manuscrit provincial; il se peut donc qu'il soit d'Italie méridionale.

25) *Messan. gr. 80.*

– Contenu: Grégoire de Nysse.

– Parchemin: médiocre (trous dans le texte pp. 151, 167).

– Format: 265 × 210 mm.

– Système: 9 dans les 6 premiers cahiers et syst. 1 par la suite; quelques renforcements: ff. 46ᵛ, 47, 130ᵛ, 132ᵛ, 134, 138ᵛ, mais ces renforcements ne sont pas tous à la mine, la plupart ont été faits à la pointe sèche sur la réglure primitive.

– Type: 32D2 dans les ff. 1-80 et 32E2 dans les ff. 81-169.

– Dimensions de la surface écrite: 183 × 145/155 mm. avec une marge médiane de 12/14 mm.

– Signatures: dans le canton externe de la marge inférieure au premier folio et au verso du dernier folio de chaque cahier.

– Ecriture: il se peut qu'il y ait plusieurs mains; par moment l'écriture est très proche de l'écriture de Reggio [57], par ex.: p. 178 col. b et 179 col. a (le manuscrit porte à la fois une numérotation des folios et des pages).

– Ornementation: les lettrines ont parfois la forme de celles du style de Reggio, par ex.: le *T* des pp. 128, 147, l'*O* à ruban de la p. 163 etc.

– Origine: probablement calabraise en raison de l'ornementation et du style de l'écriture.

---

(57) [Le manuscrit n'est pas cité par Canart – Leroy, *Reggio*. – P. C.].

Type général 34

26) *Barb. gr. 565.*

– Contenu: ce manuscrit est actuellement divisé en deux volumes; c'est un évangéliaire.

– Parchemin assez beau, mais avec quelques défauts (f. 132: lisière; f. 159: trous dans la marge).

– Format: 280 × 330 mm.

– Système: dans l'ensemble syst. 9, mais il y a plusieurs cahiers aberrants. Il y a de nombreux et légers renforcements à la mine brune: ex.: volume I (ff. 1-174): 62ᵛ, 65, 68ᵛ, 76ᵛ, 77, 77ᵛ, 78ᵛ, 79, 80, 80ᵛ, etc.; volume II (ff. 175 et suivants): ff. 175ᵛ, 177, 179, 180ᵛ, 181, 189, 198ᵛ, 206 etc.; le dernier est au f. 339.

– Type: 34D2 avec 21 ou 20 lignes.

– Dimensions de la surface écrite: 210 × 167 avec marge médiane de 20 mm.

– Signatures: canton externe de la marge inférieure du premier folio et du verso du dernier folio de chaque cahier.

– Ecriture: évoque quelque peu l'écriture de Reggio au moins pour certaines lettres (par exemple le epsilon) (58).

– Ornementation: bandeaux en réserve mais de couleur bleue, jaune ou carmin. Quelques lettres manifestent une origine italo-grecque: f. 60 un *T* du style de Reggio, f. 318 *A* à chevron etc.

– Origine: certainement l'Italie méridionale et probablement la Calabre en raison de l'influence du style de Reggio.

Type général 44

27) *Messan. gr. 90.*

– Contenu: Jean Climaque.

– Parchemin: médiocre, nombreuses lisières: ff. 17, 26, 37, 61, 93, 111, 112, 151, 152; trou dans le texte: f. 118; fort contraste de couleur entre les côtés poil et les côtés chair.

– Format: 255 × 190 mm.

– Système: deux cahiers en système 9; les autres cahiers sont

(58) [Le manuscrit n'est pas cité par CANART – LEROY, *Reggio*. – P. C.].

réglés selon le système 10 (homologue du 9). Renforcements aux ff. 2ᵛ, 3, 9ᵛ, 10, 19ᵛ, 20, 43ᵛ, 44, 66ᵛ, 70ᵛ, 75ᵛ, 82ᵛ, 107ᵛ, 122, 126, 134ᵛ, 167ᵛ.

– Type: 44D1 avec 25 lignes.

– Dimensions de la surface écrite: 157 × 115 mm.

– Signatures: canton externe de la marge inférieure du premier folio de chaque cahier.

– Ecriture: petite, à l'encre blonde, paraît avoir quelque rapport avec celle de Barthélémy de Rossano.

– Ornementation: bandeaux en réserve de couleur carmin foncé; initiales carmin.

– Origine: la réglure et l'écriture rendent plausible l'hypothèse d'une origine italiote.

28) *Messan. gr. 28.*

– Contenu: Ménologe métaphrastique (4-16 novembre) (59).

– Parchemin: très médiocre, comportant de nombreuses lisières: ff. 8, 9, 16bis, 18, 25, 28, 55, 56, 63, 64, 71, 72, 73, 81, 88, 94, 96 etc.

– Format: 410 × 320 mm.

– Système: réglure difficile à analyser, mais comme les réglures maîtresses sont très visibles, il ne fait pas de doute qu'il s'agit d'un système 9; les renforcements sont extrêmements fréquents: ff. 4, 4ᵛ, 5, 7, 8, 11ᵛ, 12, 12ᵛ, 15, 15ᵛ, 16, 18ᵛ, 19, 19ᵛ, 22ᵛ, 23, 26, 26ᵛ, 27, 30, 30ᵛ, 31, 31ᵛ etc.

– Type: 44D2 avec 32 ou 29 lignes. Dans les derniers folios, il semble qu'on ait une réglure 00D2.

– Dimensions de la surface écrite: 261 × 200 mm. (29 lignes), 276 × 204 mm. (32 lignes).

– Signatures: canton interne de la marge inférieure du premier folio et du verso du dernier folio de chaque cahier.

– Ecriture: droite, assez fine, avec une grosse ponctuation.

– Ornementation: décoration carmin proche du style de Reggio: bandeaux en réserve: ff. 2ᵛ, 11ᵛ, 31, 36ᵛ etc.; initiales au carmin de style de Reggio (ex.: *T* ff. 3, 11, 45, 69; *H* ff. 36ᵛ, 163; *E* ff. 58, 151ᵛ, *K* f. 94ᵛ, *O* f. 148ᵛ).

– Origine: l'origine calabraise ne saurait faire de doute et est attestée en particulier par la décoration et les initiales.

---

(59) Voir EHRHARD, *Überlieferung*, II, p. 403.

29) *Patmiac. 170.*

– Contenu: Jean Chrysostome, œuvres diverses.

– Parchemin: je n'ai rien relevé de particulier.

– Format: 320 × 290 mm.

– Système: 1 avec quelques traces de mine brune sur des côtés chair: ff. 149v, 150, 152 et 166 (60).

– Type: dans les ff. 1-264 (partie où sont les renforcements), le type est 44D2 avec 32 lignes.

– Dimensions de la surface écrite: 223/228 × 151/162 mm.

– Signatures: canton interne de la marge inférieure au premier folio et au verso du dernier folio de chaque cahier.

– Ecriture: *Perlschrift*.

– Ornementation: je n'ai rien noté de spécial.

– Origine: Ce manuscrit ne paraît pas être originaire d'Italie; du reste, les renforcements se présentent comme de légères traces et sont très rares.

30) *Scorial. R.II.7.*

– Contenu: Ménologe métaphrastique (17-30 novembre) (61).

– Parchemin: avec quelques défauts (trous dans le texte, ff. 10 et 77, ou dans la marge, f. 3).

– Format: 321 × 250 mm.

– Système: 9 dans l'ensemble (à l'exception des ff. 24-39 qui sont réglés selon le système homologue 10). Il y a des renforcements à la mine brune ici ou là (par ex. ff. 65, 71, 74).

– Type: 44D2 (sauf les ff. 16-39 qui ont le type 34D2); 28 lignes rectrices.

– Dimensions de la surface écrite: 240 × 168 mm. avec une marge médiane de 25 mm.

---

(60) [Quand j'ai examiné le manuscrit à Patmos, je n'ai pas vu de renforcements, mais je ne disposais pas alors des références précises de J. Leroy. Il faudra donc encore vérifier cette donnée, importante pour l'histoire du procédé de renforcement. – P. C.].

(61) Voir Ehrhard, *Überlieferung*, II, p. 423.

– Signatures: dans la marge inférieure (62).

– Ecriture qui paraît avoir quelque parenté avec celle de Reggio.

– Ornementation: Les bandeaux et les initiales sont en *Blütenblattstil*, mais d'une exécution qui paraît être provinciale. C'est ainsi qu'il n'y a pas d'or dans les initiales.

– Origine: l'origine italiote n'est pas impossible, et est rendue probable par le fait que ce manuscrit provient du monastère d'Itala (63).

31) *Scorial. Φ.I.1.*

– Contenu: Georges le Moine, *Chronicon*.

– Parchemin: je n'ai rien relevé d'anormal.

– Format: 336 × 277 mm.

– Système: 9 avec renforcements généralement sur les ff. 3v, 4, 7v, 8 de chaque cahier (ex.: ff. 11v, 12, 16, 19v, 20, 27v, 28, 31v, 32, etc.).

– Type: 44E2 avec 36 lignes.

– Dimensions de la surface écrite: 260 × 196 mm. avec une marge médiane de 23 mm.

– Signatures: dans le canton interne de la marge inférieure du premier folio de chaque cahier (mais ces signatures sont postérieures).

– Ecriture: paraît être italiote et a quelques rapports avec l'écriture de Reggio (64).

– Ornementation: f. 1: porte à dessin imitant le *Blütenblattstil*, mais sans or et à fond carmin. Les autres portes sont au carmin du style de Reggio «en réserve».

– Origine: l'origine italo-grecque est très probable, tant par l'écriture que par la décoration et est encore confirmée par le fait qu'une

---

(62) [J. Leroy avait laissé en blanc cette donnée dans son manuscrit. Je l'ai empruntée au catalogue d'A. Revilla, *Catalogo de los Códices Griegos de la Biblioteca de El Escorial*, t. I, Madrid 1936, p. 106. Mais il faudrait encore préciser l'emplacement exact des signatures: première et/ou dernière page du cahier, canton interne ou externe. – P. C.].

(63) Mercati, *Storia*, p. 259, n° 11.

(64) [Le manuscrit n'est pas cité par Canart – Leroy, *Reggio*. – P. C.].

page de garde collée sur le dernier plat de la reliure est un folio du *Messan. gr.* 6 ([65]).

32) *Vat. gr. 1821.*

– Contenu: Grégoire de Nazianze, discours avec commentaires.

– Parchemin: dans l'ensemble médiocre (quelques trous ff. 29 et 67; lisières ff. 22, 30 etc.).

– Format: 398 × 301 mm.

– Système: 9 avec des renforcements nombreux généralement placés sur les ff. 4ᵛ, 5, 7ᵛ et 8 des cahiers; ex.: ff. 6, 18ᵛ, 19, 20, 35, 38, 41ᵛ, 42, 42ᵛ, 43, 47, 55, 55ᵛ, 60 etc.

– Type: 44E2 avec 25 lignes.

– Dimensions: 224/238 × 196/201 mm. avec une marge médiane de 24/25 mm.

– Signatures: dans le canton externe de la marge inférieure du premier folio de chaque cahier, et dans le canton interne de la marge inférieure du dernier folio de chaque cahier.

– Ecriture: a quelque parenté avec celle de Reggio ([66]).

– Ornementation: rappelle le style de Constantinople, mais avec des couleurs particulières et sans or; par ailleurs, les initiales ont souvent des formes italo-grecques: ex. *A* potencé au f. 60ᵛ, *T* en style de Reggio au f. 45.

– Origine: certainement d'Italie méridionale.

Certaines conclusions, qui ne sont pas sans importance du point de vue codicologique, se dégagent de l'enquête qui vient d'être faite.

Tout d'abord, sur les 32 manuscrits mentionnés, 21 sont uniquement réglés selon le système 9, et 2 (*Vat. gr.* 1642 [nº 12] et *Messan. gr.* 90 [nº 27]) en systèmes 9 et 10 (ce dernier est un système homologue du système 9). Le système 1, très répandu dans l'aire byzantine, est beaucoup plus rare: quelques manuscrits réglés selon le système 9 ont aussi quelques cahiers en système 1: c'est le cas du *Vat. gr.* 1992 (B + D) (nº 1), du *Vat. gr.* 2060 + *Vat. gr.* 2123, f. 92 (nº 9), et du *Messan.*

([65]) Voir Maria Bianca Foti, *Aggiunte alla ricostruzione del cod. gr. 6 del Fondo del SS. Salvatore della Biblioteca Universitaria di Messina*, dans *Atti dell'Accademia Peloritana* 54 (1978), pp. 173-177.

([66]) [Le manuscrit n'est pas cité par Canart – Leroy, *Reggio*. – P. C.]

(nº 16). Mais deux manuscrits ont une nette majorité de cahiers selon le système 1, unis à des cahiers de système 9: *Vat. gr.* 1611 et *Messan. gr.* 80 (nº 25); en outre un manuscrit, le *Patm.* 170 n'est réglé que selon le système 1, mais il semble qu'il ne soit ›rigine italo-grecque; dans ce cas, l'usage du renforcement au- : étendu à une zone où il n'était pas habituel.
est également intéressant de noter que sur les 32 manuscrits ‹s, 19 présentent des affinités avec la décoration en style de Reg- ir nºˢ 3, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 28, 30, 2). Ceci semble indiquer que ces manuscrits ont été copiés dans ›n où le style de Reggio commençait à s'élaborer ou exerçait son ıce.

– MANUSCRITS À RENFORCEMENTS QUI PRÉSENTENT LE STYLE DE REGGIO

ır la centaine de manuscrits, connus jusqu'à ce jour, qui sont dans le style calligraphique dit de Reggio, une dizaine seulement tent des renforcements. Ici encore ces manuscrits sont réglés ıon le système 9 soit selon le système 1, sans que rien dans l'écri- ermette de les classer en deux groupes spéciaux dont on pourrait qu'ils proviennent de deux centres de copie différents.

t. gr. 1646.

Contenu: Maxime le Confesseur.
Parchemin: présente des trous ovoïdes et de nombreuses lisiè-

Format: 310 × 254 mm.
Système: 9, à l'exception de 2 cahiers qui présentent le système 73-80 et 113-120) et 1 cahier qui est incomplet et aberrant)-165). Il y a de nombreux renforcements: ff. 7ᵛ, 8, 11ᵛ, 12, 19, , 27ᵛ, 28, 35ᵛ, 36, 44 etc. A noter que même les lignes horizontales : refaites dans un certain nombre de folios.
Type: 12C2 avec un nombre variable de lignes (de 32 à 45).
Dimensions de la surface écrite: 212/217 × 156/162 mm. avec arge médiane de 15/18 mm.

– Signatures: dans le canton externe de la marge inférieure du premier folio de chaque cahier.

– Ecriture: style de Reggio des débuts ([67]).

– Ornementation: les lettrines, généralement en deux couleurs, ont la forme des lettrines du style de Reggio (voir par ex. le *T* dans Canart-Leroy, *Reggio*, fig. 1, p. 260).

– Origine: au f. 278v, un colophon montre que le manuscrit a été écrit par un certain Nicolas de Reggio en 1118. Rien ne prouve que le manuscrit ait été écrit à Reggio même ([68]).

34) *Vat. gr. 1993* (C), f. 155-304.

– Contenu: Ménologe métaphrastique (7 février-1 avril) ([69]).

– Parchemin: médiocre, présente des lisières (ex.: ff. 173, 183) et des trous dans le texte (ex.: ff. 165, 176).

– Format: 282 × 235 mm.

– Système: 9 avec renforcements (ff. 177, 192v, 196v, 197, 200v, 201, etc.). Les renforcements paraissent être quasi habituels sur les ff. 3v, 4 et 8 de chaque cahier.

– Type: cette partie comporte trois types de réglures: a. ff. 155-193 + 218-224: type 34D2 avec 26 lignes; b. ff. 194-217: type 44D2 avec 26 lignes; c. ff. 225-304: type 24D2o avec 26 lignes.

– Dimensions de la surface écrite: elles sont sensiblement les mêmes dans les trois parties: 212/220 × 141/152 mm. avec une marge médiane de 16 mm.

([67]) Canart – Leroy, *Reggio*, p. 258.

([68]) C'est parce que le *Vat. gr.* 1646 est le plus ancien manuscrit daté de ce style que R. Devreesse a cru devoir appeler l'écriture «écriture de Reggio». Mercati, *Storia*, pp. 90 et 95-98, estime non sans raison qu'il est originaire du Patîr.

([69]) Voir Ehrhard, *Überlieferung* II, p. 601. [En fait, le ménologe est composé de deux parties (ff. 132-154 et ff. 155-304), qui se complètent. Ehrhard a cru d'abord que la première partie, plus récente, complétait la première. Ensuite, il s'est aperçu que les deux écritures pouvaient être contemporaines et que l'ornementation des deux parties était très semblable (ce qui est exact; on peut observer en outre que la première partie présente également des renforcements!). Cependant, fait-il remarquer, le raccord entre les deux parties n'est pas tout à fait parfait, ce qui le fait douter que nous ayons à faire avec une copie unitaire, due à la collaboration de deux copistes. Le problème mérite un approfondissement ultérieur. – P. C.].

– Signatures: il n'y a pas trace de signatures dans cette partie.

– Ecriture: belle écriture de Reggio très caractérisée ([70]).

– Ornementation: en style de Reggio (bandeaux et lettrines).

– Origine: le style de l'écriture invite à penser que le manuscrit est de la Calabre et plus précisément de la région entre Rossano et Messine.

35) *Vat. gr. 300.*

– Contenu: corpus de traités médicaux ([71]). Ce n'est pas un recueil factice, mais l'œuvre de plusieurs copistes qui ont travaillé de concert.

– Format: 309 × 242 mm.

– Parchemin: médiocre: lisières (ff. 3, 48, 60, 102, 103, 123, 136, 150, 161, 167, 211, 215, 225 et 252), trous dans la marge (ff. 40, 56, 70, 118, 120, 128).

– Système: 9 avec un certain nombre de renforcements (ex.: ff. 5, 6ᵛ, 7, 17ᵛ, 18, 73ᵛ, 74, 121ᵛ, 137ᵛ, 138, 197ᵛ, 198 etc.).

– Type: 38D1 dans les ff. 1-209 et 32D1 dans les ff. 210-304, avec 26 lignes rectrices.

– Dimensions de la surface écrite: 182/190 × 156/164.

– Signatures: il y a une double série de signatures originelles: la première au carmin est placée dans le canton externe de la marge supérieure du premier folio de chaque cahier; la seconde, à l'encre ordinaire, dans le canton externe de la marge inférieure du premier folio de chaque cahier.

– Ecriture: quatre scribes ont collaboré à la confection de l'ouvrage: a. ff. 1-211 et 273ᵛ (ligne 12)-304ᵛ; b. ff. 211ᵛ-230ᵛ; c. ff. 231-261 (261ᵛ est vide); d. ff. 262-273ᵛ (ligne 11); en outre, d est l'auteur de quelques-unes des annotations marginales (p. ex. f. 144ᵛ). Le copiste d utilise une écriture de Reggio très caractérisée, mais l'écriture des autres, même celle de c qui est passablement cursive, a des rapports manifestes avec l'écriture de Reggio.

([70]) Canart – Leroy, *Reggio*, p. 258.

([71]) Voir G. Mercati, *Notizie varie di antica letteratura medica e di bibliografia* (Studi e Testi, 31), Rome 1917, pp. 9-41: *I. Filippo Xeros reggino, Giovanni Alessandrino iatrosofista e altri nel codice vaticano degli «Ephodia»*; Ioh. Mercati – P. Franchi de' Cavalieri, *Codices Vaticani graeci*. T. I. *Codices 1-329*, Rome 1923, pp. 430-437.

– Ornementation: au f. 11, porte de style constantinopolitain assez soigné, mais partout il y a des initiales en style de Reggio simple, au carmin.

– Origine: certainement de Calabre, mais étant donnée l'importance paléographique de ce volume pour l'histoire du style de Reggio, il serait intéressant d'en préciser l'origine ([72]).

36) *Ambros. D 74 sup.*

– Contenu: Synaxaire (octobre-janvier) ([73]).

– Parchemin: médiocre, avec de nombreuses lisières (ff. 14, 22, 23, 27, 28, 31, 34, 38, 43, 52, 59, 63, 67, 71, 75, 79, 87, 95, 98, 111, 115) et trous dans le texte (ff. 20, 46, 77).

– Format: 295 × 217 mm.

– Système: 9 avec des renforcements (ff. 55ᵛ, 59, 67ᵛ, 91, 99ᵛ, 103ᵛ, 104, 107ᵛ, 111ᵛ, 115ᵛ, 127ᵛ, 128, 131ᵛ, 132, 135ᵛ, 136).

– Type: 32D2 avec 27 lignes.

– Dimensions de la surface écrite: 186/7 × 138/9 mm. avec une marge médiane de 16 mm.

– Signatures: dans le canton externe de la marge inférieure du premier folio et dans le canton externe de la marge inférieure du verso du dernier folio de chaque cahier.

– Ecriture: style de Reggio caractérisé ([74]).

– Ornementation: lettrines au carmin en style de Reggio simple; noter les *T* (ff. 25, 35ᵛ, 41), un *A* «à stéthoscope» (f. 70ᵛ).

– Origine: il y a de nombreuses annotations marginales qui mentionnent des décès de moines du monastère τῶν ἀσωμάτων τροπαίων (Tropea en Calabre). D'après un colophon difficilement lisible, le manuscrit aurait été écrit pour un fr. Nicolas du monastère du saint apôtre Pierre ([75]).

([72]) [Sur ce point, outre le travail de G. Mercati cité à la note précédente, on peut se reporter aux importantes contributions de N. Wilson, *The Madrid Scylitzes*, dans *Scrittura e civiltà* 2 (1978), pp. 209-219 (v. pp. 212-215) et Foti, *Il monastero*, pp. 41 et n. 81, 52-53, 56. – P. C.].

([73]) Voir H. Delehaye, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae* (*Propylaeum ad Acta Sanctorum Novembris*), Bruxelles 1902, coll. xxx-xxxi.

([74]) [Le manuscrit n'est pas cité par Canart – Leroy, *Reggio*. – P. C.].

([75]) [Cette donnée serait à vérifier, parce que ni Delehaye (cité n. 73) ni le catalogue de Martini et Bassi (Aem. Martini – D. Bassi, *Catalogus codicum Grae-*

37) *Ambros. E 29 sup.*

– Contenu: Dorothée de Gaza.

– Parchemin: médiocre, avec des lisières (ex.: ff. 23, 34, 58 etc.) et des défauts dans le texte (ex.: f. 49).

– Format: 162 × 123 mm.

– Système: 9 avec des renforcements légers, ex.: ff. 43, 59, 63, 71, 75 etc.

– Type: 32D1 avec 19 lignes (ff. 1-87), 02D1 (ff. 88-95 + 104-111), 12D1 (ff. 96-103), 22D1 (ff. 112-119 + 120-127).

– Dimensions de la surface écrite: 97 × 72 mm.

– Signatures: dans le canton externe de la marge inférieure du premier folio de chaque cahier.

– Ecriture: style de Reggio caractérisé (76).

– Ornementation: lettrines de Reggio simples au carmin; quelques-unes comportent un enduit jaune (ex.: ff. 10, 24v, 31, 51, 74, 135v, 147v, 157). Certaines initiales sont plus décorées (ex.: f. 102) ou dans le style «à rubans» de Reggio (ex.: ff. 85v, 93v, 123).

– Origine: seul le style de Reggio permet de penser que le manuscrit provient de la Calabre.

38) *Messan. gr. 62.*

– Contenu: Octateuque.

– Parchemin: médiocre: fort contraste entre les côtés chair et les côtés poil; lisières (ff. 25, 72, 85, 88, 136, 140, 141, 144, 175, 178, 179, 191), trous dans le texte (ff. 18, 19, 50, 62, 67, 89, 103, 180, 187).

– Format: 330 × 230 mm.

– Système: dans les ff. 1-61 il semble que ce soit un système 9, de même que dans les ff. 92-99; les autres cahiers paraissent être faits selon le système 1. La lecture de la réglure est difficile parce que le manuscrit a été restauré. Il y a de nombreux renforcements, spécialement entre les ff. 5-73 et 124-177.

– Type: a. 44D2 avec 31/34 lignes rectrices (ff. 1-92 + 110-210); b. 32D2 (ff. 93-109) avec 34 rectrices.

---

corum Bibliothecae Ambrosianae, I, Milan 1906, pp. 277-278) n'en font mention. – P. C.]

(76) [Le manuscrit n'est pas cité par Canart – Leroy, *Reggio*. – P. C.].

– Dimensions de la surface écrite: 238 × 168 mm., avec marge médiane de 21 mm.

– Signatures: canton externe de la marge inférieure du premier folio de chaque cahier.

– Ecriture: trois mains: a. (ff. 1-61) écriture en style de Reggio mais quelque peu irrégulière et plus fine et petite que l'écriture normale de ce style. b (ff. 62-211) écriture de Reggio typique [77], mais qui paraît être l'œuvre de deux scribes différents: 1. ff. 62-159, 2. ff. 160-206.

– Ornementation: style de Reggio très simple.

– Origine: certainement la Calabre, sans qu'on puisse préciser davantage.

39) *Messan. gr. 2.*

– Contenu: homiliaire en un volume [78].

– Parchemin: médiocre; fort contraste de couleur entre les côtés chair et les côtés poil; lisières (ex.: ff. 54, 109, 124, 194); trous dans le texte (ex.: ff. 43, 46, 56, 63, 116, 120, 193, 208); autre gros défaut au f. 174ᵛ qui a obligé le scribe à laisser une demi-colonne en blanc.

– Format: 353 × 258 mm.

– Système: 1 avec de nombreux renforcements (ex.: ff. 12, 12ᵛ, 20ᵛ, 66, 72, 85, 100 etc.). Ces renforcements ne sont sans doute pas tous lisibles, car le manuscrit a été restauré.

– Type: 43D2b avec 26 lignes.

– Dimensions de la surface écrite: 242/245 × 186/7 mm. avec une marge médiane de 21 mm.

– Signatures: dans le canton externe de la marge inférieure du premier folio et du verso du dernier folio de chaque cahier.

– Ecriture: il y a plusieurs mains: ff. 1-56ᵛ + 62-213: écriture de Reggio caractérisée [79]; ff. 57-61ᵛ: écriture de Reggio mais qui paraît être un peu postérieure et se trouve sur des folios palimpsestes.

– Ornementation: lettrines simples de Reggio au carmin, ainsi le *T* (ff. 1, 51, 195ᵛ), le *M* (ff. 20, 185 etc.).

---

(77) CANART – LEROY, *Reggio*, p. 258.

(78) Voir EHRHARD, *Überlieferung*, II, pp. 252-253.

(79) CANART – LEROY, *Reggio*, p. 258.

– Origine: aire du style de Reggio et donc probablement la Calabre.

40) *Messan. gr. 3.*

– Contenu: recueil factice composé de trois manuscrits hagiographiques ou homilétiques (a. ff. 1-215, b. ff. 216-292, c. ff. 293-306) [80].

– Parchemin: assez beau dans l'ensemble.

– Format: 350 × 270 mm.

– Système: dans les trois parties le système de réglure est le système 1. Renforcements dans les parties a et b [81].

– Type: a. 43D2b avec 26 lignes, b. 40D2 avec 26 lignes, c. 20D2 avec 32 lignes.

– Dimensions de la surface écrite: a. 235/240 × 180/190 mm. (intervalle entre les coll. 20 mm.); b. 240 × 180 mm. (même intervalle) [82].

– Signatures: a. canton externe de la marge inférieure au premier folio et au verso du dernier folio de chaque cahier; b. canton externe de la marge inférieure seulement au premier folio de chaque cahier. c. pas de signature visible.

– Ecriture: a et c écriture de Reggio très caractérisée (au f. 215v il y a un colophon daté du 13 mars 1141 et qui est signé d'un moine Denys [83]. Les écritures de ces deux parties ne semblent pas être du même copiste. La partie centrale (ff. 216-292v) est apparentée à l'écriture de Reggio mais est plus carrée.

– Ornementation: dans les parties a et c les lettrines sont en style de Reggio simple, au carmin. Dans la partie b les initiales et lettrines

---

(80) Le premier est un panégyrique italo-grec pour la deuxième moitié de l'année (v. Ehrhard, *Überlieferung*, II, pp. 192-194); le deuxième est un fragment d'une collection italo-grecque annuelle (v. Ehrhard, *Überlieferung*, I, pp. 315-317); le troisième contient la *Vita S. Macrinae* de Grégoire de Nysse.

(81) [Ils sont signalés par Canart – Leroy, *Reggio*, p. 251, pour la première partie. Les notes de J. Leroy n'apportent pas de précision. – P. C.].

(82) [Ces données, qui n'étaient pas fournies par J. Leroy dans son texte dactylographié, ont été reprises à Foti, *Monastero*, pp. 34 n. 37 et 48 n. 118. – P. C.].

(83) Reproduit par Lake, IX, pl. 650. Cf. Canart – Leroy, *Reggio*, pp. 256 et 258.

sont d'inspiration italo-grecque, mais n'ont pas de rapport avec la décoration du style de Reggio (voir par ex.: le E rond au trait des ff. 263 et 283).

– Origine: Même la seconde partie paraît être de l'Italie méridionale, ainsi que les deux autres en écriture de Reggio caractérisée.

41) *Messan. gr. 46* (84).

– Contenu: Basile le Grand, Ascétiques. Le manuscrit est un recueil formé de plusieurs parties indépendantes à l'origine, mais réunies par un des copistes, qui a refait (jusqu'au f. 192) la numérotation des cahiers. Ces parties sont: a. ff. 1-120; b. ff. 121-160; c. ff. 161-192; d. ff. 193-261.

– Parchemin: en général assez médiocre: lisières (ex.: ff. 58, 82, 90), trous dans le texte (ex.: ff. 39, 57, 68, 103).

– Format: 300 × 238 mm.

– Système: dans les quatre parties système 1, avec des renforcements plus ou moins visibles (ex.: ff. 110, 110^v, 116^v, 182^v, 186^v, 190, 252, 252^v, 253, 253^v, 254, 258, 258^v, 260).

– Type: tous à 27 lignes. a. 12D2, 10D2, 00D2; b. 24D2o; c. 24D2o, 00D2; d. 00D2.

– Dimensions de la surface écrite: dans les quatre parties: 207 × 170 mm, avec une marge médiane de 21 mm.

– Signatures: a. canton externe de la marge inférieure du premier recto et du dernier verso de chaque cahier (α'-ιε'); b. canton supérieur externe du premier recto (ε'-ζ'; η'-θ' ne se voient plus) et signatures continuant celles de a (ις'-κ'); c. même emplacement que a: signatures continuant la série b (ια'-ιγ'; ι' ne se voit plus) et nouvelles signatures continuant la série a-b (κα'-κδ'); d. nouveau jeu de signatures dans le canton externe de la marge inférieure du premier recto.

---

(84) [Le texte dactylographié de J. Leroy présentait quelques contradictions internes, concernant p. ex. le nombre de parties à distinguer, et ne correspondait pas non plus parfaitement aux données de CANART – LEROY, *Reggio*, p. 250 n. 22, et de LEROY, *Systèmes*, p. 296. Je l'ai donc réélaboré sur la base des indications mêmes de Leroy, en distinguant les parties d'après les différents jeux de signatures et en précisant ceux-ci grâce à Maria Bianca FOTI, *I codici basiliani del fondo del SS. Salvatore*, Messine 1979, pp. 29-30, et à FOTI, *Monastero*, pp. 35-36. Mais il ne m'appartenait pas de prendre position ici sur la distinction des mains, leurs caractéristiques et l'origine du manuscrit. – P. C.].

– Ecriture: quatre mains: 1. ff. 1-113; 2. ff. 113v-160v; 3. ff. 161-184v; 4. ff. 185-fin (85). Ecriture caractéristique de Reggio (avec quelques variations), sauf pour le copiste 2, dont la main «n'offre pas toutes les caractéristiques du style de Reggio» (86).

– Ornementation: dans les ff. 1-113 les lettrines au carmin sont en style de Reggio simple, ou en réserve. Les lettrines sont ébauchées à la mine brune. Dans les autres parties on trouve également une ornementation de style de Reggio (par ex.: le *T* du f. 221; bandeaux en réserve: ff. 189v, 193, 224).

– Origine: aire du style de Reggio et donc très probablement la Calabre.

42) *Messan. gr. 89.*

– Contenu: panégyrique italo-grec pour toute l'année (87).

– Parchemin: lisières (ff. 1, 9, 10, 55, 74, 77, 90, 106, 108, 127, 143 etc.); trous dans le texte (ex.: ff. 4, 7, 12, 31, 120, 123, 174, 186). En somme c'est un très mauvais parchemin: au f. 55 la lisière est telle qu'elle réduit la largeur du texte écrit d'une dizaine de mm.

– Format: 265 × 200 mm.

– Type: 44D2 à 30 lignes, mais avec ici ou là d'autres types: par ex.: 00D2 (ff. 19, 20, 24, 27, 28, 29, 39); 20D2 (ff. 21, 22, 23, 25, 26); 30D2 (ff. 33, 107 et suivants), 40D2 (assez fréquent, ex.: ff. 160, 173 etc.).

– Système: système 1, avec des renforcements à la mine ou à l'encre (ff. 12, 55v, 56, 59v, 63v, 79, 79v, 83, 87v, 88).

– Dimensions de la surface écrite: 185/192 × 145/154 avec 30 ou 31 lignes rectrices et une marge médiane de 8 mm.

– Signatures: canton externe de la marge inférieure du premier folio de chaque cahier.

– Ecriture: manuscrit copié en 1136 (ou 1126?) par le prêtre Phi-

(85) [C'est la répartition proposée par Leroy, *Systèmes*, p. 296. Dans le texte dactylographié, il distinguait: a. ff. 1-113; b. ff. 113v-120v (ou 121?); c. ff. 121 (ou 121v?)-184v; d. ff. 185 à la fin. – P. C.].

(86) Canart – Leroy, *Reggio*, p. 250 n. 22.

(87) Voir Ehrhard, *Überlieferung*, II, pp. 170-171.

lippe, qui le vend au prêtre Basile; la copie est en style de Reggio caractérisé (88).

– Ornementation: les titres et les lettrines ne sont pas au carmin, mais en rouge-sang. Elles sont ou de style de Reggio simple, ou de style italo-grec traditionnel (89).

– Origine: aire du style de Reggio mais avec influence du style italo-grec.

43) *Bodleianus Auct. E.5.13* (*Miscell.* 78).

– Contenu: Euchologe qui a été confectionné pour le S. Sauveur de Messine (90).

– Parchemin: médiocre, nombreux trous et déchirures qui datent de la préparation.

– Format: 225 × 160 mm.

– Système: 9 avec des «renforcements souvent bien visibles» pour les lignes de justification. Quelques cas de renforcements des lignes horizontales (ex.: f. 59).

– Type: 40C1 avec 20 lignes par page.

– Dimensions de la surface écrite: 155/157 × 100 mm.

– Signatures: canton interne de la marge inférieure du premier folio et canton externe de la marge inférieure du verso du dernier folio de chaque cahier.

– Ecriture: nettement apparentée au style de Reggio, peut-être à ses débuts.

– Ornementation: titres et initiales au carmin en style de Reggio, mais au f. 6 une porte en *Blütenblattstil* avec décoration végétale en réserve sur fond carmin.

– Origine: le manuscrit, comme l'a démontré A. Jacob, a été copié

---

(88) Voir Canart – Leroy, *Reggio*, p. 256. Reproductions chez Lake, IX, pl. 643 et 644.

(89) Voir Lake, IX, pl. 643 a (style de Reggio) et b (style italo-grec traditionnel).

(90) Voir l'étude détaillée d'A. Jacob, *Un euchologe du Saint-Sauveur «in Lingua Phari» de Messine. Le Bodleianus Auct. E.5.13*, dans *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome* 50 (1980), pp. 283-364. Je n'ai pas vu moi-même le manuscrit; les précisions codicologiques sont empruntées à l'article de Jacob, pp. 289-291.

pour le monastère du Saint-Sauveur, où il a reçu différents compléments, dont deux en écriture de Reggio très caractéristique.

On peut tirer au sujet des manuscrits en écriture de Reggio qui ont été signalés ici des conclusions assez semblables à celles que permettent les manuscrits du Patîr et ceux d'origine incertaine présentant des renforcements. Nous présenterons donc pour terminer une synthèse provisoire des caractéristiques codicologiques des manuscrits à renforcements.

1. – Parchemin: dans tous les manuscrits qui portent des renforcements, le parchemin est médiocre; il présente un fort contraste de couleur entre les côtés chair et poil, on y trouve généralement un assez grand nombre de lisières (parfois importantes) et ces trous ovoïdes qui proviennent d'une préparation maladroite du parchemin.

2. – Système: dans les 13 manuscrits que j'ai cru pouvoir attribuer à Rossano, 9 présentent le système 9 et un présente le système 9 associé avec le système homologue 10 (n° 12: *Vat. gr.* 1642). Deux manuscrits unissent les systèmes 9 et 1: l'un présente quelques cahiers en système 1 (n° 9: *Vat. gr.* 2060), l'autre a 33 cahiers réglés selon le système 1 et seulement 7 cahiers selon le système 9 (n° 11: *Vat. gr.* 1611). Enfin, un seul manuscrit (n° 13: *Messan. gr.* 17) est réglé intégralement selon le système 1.

Dans les 19 manuscrits d'origine calabraise, plus ou moins liés à Rossano, on trouve à peu près la même présentation. 13 sont intégralement réglés selon le système 9. Deux manuscrits ont le système 9 et l'homologue 10 (n° 27: *Messan. gr.* 90 et n° 30: *Scorial.* R.II.7). Les systèmes 9 et 1 se trouvent associés dans deux manuscrits: *Messan. gr.* 54 (n° 16: 2 cahiers en système 1) et *Messan. gr.* 80 (n° 25: 6 cahiers en système 9 dans un ensemble en système 1). Enfin, un seul manuscrit, le *Patmiacus* 170 (n° 29) a uniquement le système 1, mais son origine italo-grecque est très douteuse.

Parmi les 11 manuscrits à renforcements en style de Reggio, 4 manuscrits ont intégralement le système 9, un associe les systèmes 9 et 10 (n° 33: *Vat. gr.* 1646), un autre (n° 38: *Messan. gr.* 62) présente des cahiers réglés habituellement selon le système 9, avec quelques cahiers selon le système 1. Enfin, 5 manuscrits sont réglés intégralement en système 1. On constate donc une tendance très nette des manuscrits de Reggio à utiliser le système 1 plus que les autres manuscrits calabrais. Cela s'explique peut-être par le fait que le style de Reggio a cherché à être une réaction calligraphique conte les écritures italo-grecques et

une sorte d'imitation locale de l'écriture constantinopolitaine. On aurait poussé cette imitation jusque dans le domaine codicologique en utilisant le système 1, sans pour autant juger inutile l'usage des renforcements.

3. – Type: Les types sont un des éléments codicologiques les moins intéressants, en ce sens que le même scribe peut changer de type selon le format du volume qu'il écrit ou même la présentation. Dans les 43 manuscrits à renforcements examinés, j'ai relevé 27 types différents. Plusieurs paraissent cependant présenter un intérêt, parce qu'on les retrouve dans des manuscrits des diverses catégories envisagées précédemment: manuscrits certainement de Rossano, manuscrits calabrais rossaniens ou influencés par Rossano, manuscrits en style de Reggio. Ainsi, le type 12D1 se trouve dans le *Vat. gr.* 2089 (A) + *Vat. gr.* 2115 (F) (n° 6), le *Vat. gr.* 2089 (B) + *Vat. gr.* 2115 (L) (n° 7) et le *Vat. gr.* 2042 (A – D) (n° 8), qui proviennent du Patîr; on le trouve aussi dans le *Vat. gr.* 552 (n° 20) et le *Barb. gr.* 329 (n° 21), calabrais peut-être rossaniens, et dans l'*Ambros.* E 29 sup. (n° 37) en style de Reggio. Le type homologue 12D2 se trouve lui dans trois manuscrits: le *Vat. gr.* 2050 (n° 3) et le *Vat. gr.* 2042 (A – D) (n° 8), originaires du Patîr, ainsi que le *Messan. gr.* 46 (n° 41) en style de Reggio. On peut faire le même constatation pour les types homologues 44D1 et 44D2. Le premier se voit dans le *Messan. gr.* 90 (n° 27), calabrais peut-être rossanien, et le *Messan. gr.* 62 (n° 38), en écriture de Reggio. Le second est attesté au Patîr dans les ff. 65-72 du *Vat. gr.* 2042 (n° 8), puis par ailleurs dans le *Messan. gr.* 28 (n° 28) et le *Scorial.* R.II.7 (n° 30), qui sont peut-être d'origine rossanienne, enfin dans le *Vat. gr.* 1993 (n° 34; ff. 194-217) et le *Messan. gr.* 89 (n° 42), qui sont en écriture de Reggio.

4. – Il faut enfin noter le phénomène remarquable de la forme des lettrines et de la décoration. Dans tous ces manuscrits les initiales ont des formes qui annoncent déjà celles du style de Reggio, même quand parfois, comme dans le *Messan. gr.* 89, d'autres formes plus traditionnelles en Italie byzantine se présentent également. Ce peut être là un signe de la lente formation du style de Reggio. Tout cela mériterait des études plus approfondies.

J'ajoute en terminant une remarque qui confirme l'origine italo-grecque des renforcements de la réglure: j'en ai trouvé dans trois manuscrits bénéventains du XII^e^ siècle. Dans le *Vat. lat.* 5419, le système 2 est renforcé à la mine de plomb sur les côtés chair (donc opposés à ceux de la réglure). Dans le *Vat. lat.* 5949, le renforcement est fait à la mine brune et est très fréquent (ex.: ff. 20^v^, 21, 35, 35^v^, 36, 36^v^, 37,

37[v] etc.). Dans le *Vat. lat.* 7606, la réglure est renforcée sur chaque côté poil à la mine brune, mais on a seulement renforcé la ligne de justification utile, puisque dans ce manuscrit les lignes de justification sont doubles ([91]).

Julien LEROY †

([91]) [Ici se termine le texte dactylographié de J. Leroy. Ses notes manuscrites montrent qu'il avait repéré encore un certain nombre de manuscrits à renforcements, qu'il aurait sans doute intégrés dans une rédaction ultérieure. Il aurait certainement aussi enrichi les notes, complété la synthèse paléographique et codicologique et discuté le problème de l'origine et de la diffusion de la technique du renforcement. – P. C.].

INDEX DES MANUSCRITS CITÉS

par Paul Canart

ZUR FRAGE NACH DEM LETZTEN METROPOLITEN VON ALT-PATRAS VOR DER LATEINERHERRSCHAFT

Εἰς μνήμην Π. Ι. Γκίνη
διδασκάλου ἀγαθοῦ Πατρέως

S. P. Lampros, der unermüdliche aber oft hastige Herausgeber zahlreicher mittelgriechischer Texte, hat in seiner Choniates-Edition auch Briefe des Georgios Tornikes, des späteren Bischofs von Ephesos, aufgenommen, die an einen Metropoliten von Athen adressiert sind (1). Die Tatsache, daß diese Briefe nicht an Michael Choniates, sondern an dessen Vorgänger auf dem Metropolitenstuhl von Athen, Georgios Burtzes, gerichtet sind, hat der neue Herausgeber der erhaltenen Werke des Georgios Tornikes geklärt (2) und ist für unsere Fragestellung ohne Belang. Uns interessiert in diesem Zusammenhang eine Stelle des Briefes Nr. 5 bei Darrouzès (S. 113-116 = II 412-415 Lampros), an der Georgios Tornikes von seinem Vetter Euthymios Tornikes spricht (3).

Diese Stelle brachte S. P. Lampros mit einer Stelle eines späteren Briefes des Michael Choniates an den μεσάζων Demetrios Tornikes, einen gleichnamigen Enkel des Großlogotheten Demetrios von seinem Sohn Konstantinos, in Verbindung. Darin beklagt Michael Choniates

(1) Siehe S. P. Lampros, *Μιχαὴλ Ἀκομινάτου τοῦ Χωνιάτου τὰ σωζόμενα*, II, Athen 1879-1880 (Nachdruck Groningen 1968; im folgenden: Χωνιάτης), 409-429.

(2) Siehe J. Darrouzès, *Georgios et Dèmètrios Tornikès, Lettres et discours* (Le monde byzantin), Paris 1970; (im folgenden: *Lettres et discours*), 14. 113 Anm. 1.

(3) Ὃ κατέχειν παρ' ἐμαυτῷ ἔγραψάς μοι περὶ τοῦ ἐξαδέλφου μου κυροῦ Εὐθυμίου, ἔκπυστον ἤδη γέγονεν, ὡς τελεσθέν, καὶ διὰ τοῦτο ὤκνουν δηλῶσαί σοι τὰ δοκοῦντά μοι. πλὴν ἀλλὰ καὶ οὕτω γράφω etc., J. Darrouzès, *Lettres et discours* (s. vorstehende Anm. 2), 115, 13-15 (= II 414,7-10 S. P. Lampros, *Χωνιάτης*; s. vorstehende Anm. 1).

den traurigen Umstand, daß neben dem ἔπαρχος Konstantinos auch der Bischof von Patras (der andere Sohn des inzwischen ebenfalls verstorbenen Großlogotheten Demetrios) unerwartet aus dem Leben geschieden sei (4). Aus der Verbindung beider Briefstellen, die in einem zeitlichen Abstand von umgerechnet einem Menschenalter (über 60 Jahre: 1153-1217) entstanden sind (5), folgerte S. P. Lampros, offenbar ohne darüber viel nachgedacht zu haben, daß an beiden Briefstellen Euthymios Tornikes gemeint sei, der bekannte Sohn des Großlogotheten Demetrios und ehemnaliger Diakon der Sophienkirche (6).

Diese auch nur aus chronologischen Gründen kaum zulässige Schlußfolgerung von S. P. Lampros hatte, wie in solchen Fällen üblich, weitreichende Folgen: Schon der um Michael Choniates verdiente Forscher G. Stadtmüller spricht von Euthymios Tornikes als einem "aus seinem Sprengel Patrai" vertriebenen Metropoliten (7). In Anlehnung an S. P. Lampros erscheint Euthymios Tornikes ferner in der Stadtgeschichte von S. N. Thomopulos zwar noch konkreter, aber ohne Angabe von Gründen, von 1180-1205 als letzter Metropolit von Patras vor der Lateinerherrschaft (8).

---

(4) Vgl. Mich. Chon., Epist. ρπ': S. P. Lampros, *Χωνιάτης*, II 356,15-24: Ἐγὼ δὲ τὸν μέγαν λογοθέτην, τὸν θεῖον Τορνίκην, εὖ εἰδὼς ἐν πάσῃ δικαιοσύνῃ πολιτευσάμενον καὶ ἐν κλήρῳ τῶν ἁγίων τεταγμένον, ᾤμην οὐδένα κληρονόμον τῆς ἐκείνου ἀρετῆς καταλελοιπέναι, τοῦ λαμπροτάτου ἐπάρχου καὶ θαυμαστοῦ κυροῦ Κωνσταντίνου, τοῦ ὄντος κόσμου τῶν βασιλείων καὶ εἰκόνος ἐμψύχου τῆς ἐκείνου ἀρετῆς – ὢ τῶν ἐμῶν κακῶν! – ἔργον γενομένου Σκυθῶν, τοῦ δ' αὖ ἀρχιποίμενος τῶν Παλαιῶν Πατρῶν καὶ ἄλλου ὑπερφέροντος κόσμου τῆς ἱερᾶς συνόδου οὐκ οἶδ' ὅπως καὶ αὐτοῦ γενομένου ἐκ μέσου.

(5) Zur Datierung des Briefes des Georgios Tornikes an den Metropoliten von Athen (Georgios Burtzes) vgl. J. Darrouzès, *Lettres et discours* (s. vorstehende Anm. 2), 14. 113 Anm. 1. Zur Datierung des Briefes des Michael Choniates an den μεσάζων Demetrios Tornikes vgl. G. Stadtmüller, *Michael Choniates, Metropolit von Athen* (Orientalia Christiana XXXIII 2), Rom 1934; (im folgenden: *Choniates*), 266 (144).

(6) Vgl. S. P. Lampros, *Χωνιάτης* (s. vorstehende Anm. 1), II 655: Τίς ὁ ἄλλος οὗτος Τορνίκης ὁ μητροπολίτης Παλαιῶν Πατρῶν δὲν εἶνε ἡμῖν γνωστός. Συμπεραίνοντες δ' ἐκ τῶν λεγομένων ὑπὸ Γεωργίου τοῦ Τορνίκη ἔν τινι πρὸς τὸν Μιχαὴλ ἐπιστολῇ (...), δυνάμεθα ἴσως νὰ εἰκάσωμεν ὅτι εἶνε ὁ γνωστὸς ἡμῖν Εὐθύμιος ὁ Τορνίκης, ὁ ἄλλοτε διάκονος τῆς Ἁγίας Σοφίας.

(7) Vgl. G. Stadtmüller, *Choniates* (s. vorstehende Anm. 2), 193 (71) mit Anm. 3.

(8) Siehe S. N. Thomopulos, *Ἱστορία τῆς πόλεως Πατρῶν ἀπὸ ἀρχαιοτάτων χρόνων μέχρι 1821*, Patras 1950, 290f. Laut Thomopulos sei dieser Euthymios Tornikes ein Vetter des Metropoliten von Ephesos Georgios Tornikes, dessen

Zunächst hat J. Darrouzès darauf hingewiesen, daß Euthymios Tornikes (I), der Vetter des Georgios Tornikes (I), des Bischofs von Ephesos, der schon um 1155 als Patriarchatsnotar nach Ephesos ging, um den Weg des neugewählten Bischofs der Stadt vorzubereiten, vom gleichnamigen Sohn des Großlogotheten Demetrios Tornikes (I), Euthymios Tornikes (II), der erst um 1191 als Diakon der Sophienkirche erscheint, deutlich zu unterscheiden ist (9). Eine weitere wichtige Unterscheidung hat J. Darrouzès zwischen der Person des Georgios Tornikes (I), des Bischofs von Ephesos, dessen Spuren um 1166 verschwinden, und der Person des Georgios Tornikes (II), der um 1192 als μαΐστωρ τῶν ῥητόρων erscheint (10).

Daß Euthymios Tornikes (II), der Sohn des Großlogotheten Demetrios Tornikes (I), nicht Bischof von Alt-Patras geworden ist, geht, wie J. Darrouzès richtig gesehen hat (11), aus der Überschrift seiner Rede an Alexios III. Angelos (Komnenos, 1195-1203) (12) hervor; darin heißt es, daß diese Rede zugleich als Empfehlung an den Kaiser verstanden wird, die Stelle des μαΐστωρ τῶν ῥητόρων wieder zu besetzen, die nach der Wahl des Stelleninhabers zum Metropoliten von Alt-Patras vakant geblieben war (13). Hier spricht Euthymios Tornikes (II) offenbar an

---

ꞏesbezügliche Briefstelle "die Beförderung des Euthymios Tornikes auf den ꞏetropolitenstuhl von Alt-Patras betreffe". In der Anm. 3 der S. 290 behaupꞏ Thomopulos ferner, daß sich die Äußerungen von S. P. Lampros durch die ꞏröffentlichung der Schriften des Diakons der Sophienkirche Euthymios ꞏrnikes in den *Noctes Petropolitanae* von A. Papadopulos-Kerameus (Petersꞏg 1914) "nach 22 Jahren (...) als wahr erwiesen" hätten! Daß es sich ꞏrbei um zwei ungleichaltrige Personen gleichen Namens handeln könnte, ꞏweder Thomopulos noch seinem Gewährsmann Lampros in den Sinn geꞏnmen.

(9) Siehe J. Darrouzès, *Notes sur Euthyme Tornikès, Euthyme Malakès et ꞏrges Tornikès*, *Revue des Études Byzantines* 23 (1965) 148-167 (im folgenden: ꞏ*s*), bes. S. 149.

(10) Vgl. dazu J. Darrouzès, *Notes* (s. vorstehende Anm. 9), 148f. 165-167.

(11) Siehe J. Darrouzès. *Les discours d'Euthyme Tornikès*, *Revue des Étuꞏ Byzantines* 26 [1968] 49-121 (im fongenden: *Discours*), S. 56 Anm. 1.

(12) Über ihn siehe z.B. G. Ostrogorsky, *Geschichte des Byzantinischen ꞏes* (Handbuch der Altertumswiss. XII 1.2.), 2. durchg. Auflage, München ꞏ, 326f.

(13) Vgl. Euth. Torn., Orat. laud. ad Alex. Comn. (Ang.): J. Darrouzès, *Disꞏ* (s. vorstehende Anm. 11), 56: Λόγος ἐγκωμιαστικὸς εἰς τὸν βασιλέα κῦρ ꞏον τὸν Κομνηνὸν τοῦ παναγιωτάτου δεσπότου καὶ ὑπερτίμου κῦρ Εὐθυμίου ꞏορνίκη καὶ προτρεπτικὸς ἅμα, ὥστε ποιῆσαι ῥήτορα, ἀναγνωσθεὶς κατὰ τὸν

Stelle des fehlenden, als Bischof nach Alt-Patras gegangenen **μαΐστωρ τῶν ῥητόρων**. Er selbst war Diakon der Sophienkirche und wurde später für das Bischofsamt von Neu-Patras, als Nachfolger seines Onkels Euthymios Malakes vorgeschlagen – ein Amt, das er vermutlich nie angetreten hat [14].

Auch Euthymios Tornikes (I), der Vetter des Bischofs von Ephesos Georgios Tornikes (I), kann ebenfalls nicht Metropolit von Alt-Patras geworden sein: erstens aus chronologischen Gründen [15]; zweitens, weil der Bischof von Alt-Patras laut der Briefstelle des Michael Choniates ein Sohn des Großlogotheten Demetrios Tornikes (I), eines Bruders des Georgios Tornikes (I) war [16]; und drittens, weil der Bischof von Alt-Patras gemäß dem Zeugnis des Euthymios Tornikes (II) vor seiner Bischofsweihe μαΐστωρ τῶν ῥητόρων war [17].

Da uns nun aus dieser Zeit (ausgehendes 12. Jahrhundert) ein Georgios Tornikes (II) als μαΐστωρ τῶν ῥητόρων in Konstantinopel bekannt ist, kommt J. Darrouzès [18] zu dem plausiblen Schluß, daß dieser Georgios Tornikes (II) der im Brief des Michael Choniates gemeinte Sohn des Großlogotheten Demetrios Tornikes (I) ist, der Bischof von Alt-Patras wurde, wie es ebendort heißt [19], und der vor seiner Weihe μαΐστωρ τῶν ῥητόρων war, wie es aus der Überschrift der Rede des Euthymios Tornikes (II) vom neugewählten Metropoliten von Alt-Patras hervorgeht [20].

J. Darrouzès betont zu Recht, daß uns zur Verifizierung dieser Hypothese, daß nämlich der μαΐστωρ τῶν ῥητόρων Georgios Tornikes (II) ein Sohn des Demetrios Tornikes (I) gewesen ist, der seine Karriere als Bischof von Alt-Patras beendete, nur noch ein Dokument fehlt, das in der Zeit nach 1201 einen Georgios als Metropoliten von Alt-Patras

---

καιρὸν τῶν Φώτων, ὅτε οὐκ ἦν ῥήτωρ τις, τοῦ τότε γεγονότος μητροπολίτου τῶν Παλαιῶν Πατρῶν.

(14) Vgl. dazu J. Darrouzès, *Notes* (s. vorstehende Anm. 9) 151f. 154f. 167; ders., *Discours* (s. vorstehende Anm. 11), 56 Anm. 1; ders., *Lettres et discours* (s. vorstehende Anm. 2), 35 Anm. 17.

(15) Vgl. dazu oben S. 181f.

(16) Siehe vorstehende Anm. 4.

(17) Siehe vorstehende Anm. 13.

(18) Vgl. J. Darrouzès, *Notes* (s. vorstehende Anm. 9) 148f. 165-167; ders., *Lettres et discours* (s. vorstehende Anm. 2) 35 Anm. 17. 40.

(19) Siehe vorstehende Anm. 4.

(20) Siehe vorstehende Anm. 13.

ausweist [21]. Ein solches Dokument mit namentlicher Erwähnung eines Georgios als Bischof von Alt-Patras um die Jahrhundertwende scheint zwar noch nicht aufgetaucht zu sein, wohl aber kann ich jetzt ein ähnliches Schriftstück aus der fraglichen Zeit präsentieren, das nicht nur die Hypothese von J. Darrouzès bekräftigt, sondern auch die Umgebung des neugewählten Bischofs von Alt-Patras während seiner Rednerlaufbahn als μαΐστωρ τῶν ῥητόρων sowie seine Begleitung auf dem Weg nach Alt-Patras beleuchtet.

In einer bislang unediert gebliebenen Monodie des Theodoros Hexapterygos [22], des bekannten Lehrers des Georgios Akropolites in Nikaia [23], findet sich unter anderem folgende in mehrfacher Hinsicht interessante Textstelle: Ἀρκτέον δὲ ὧδε· ὁ τῆς ῥητορικῆς τέχνης καθηγεμὼν φθάνει καὶ εἰς ἀρχιερέα παρὰ τοῦ πνεύματος χειροτονηθεὶς καὶ προστατεύει πόλεως, ἧς ὁ θρύλος οὐκ ἄσημος· Πάτραι γὰρ αἱ Παλαιαὶ καὶ περιφανεῖς. ἐπεὶ δὲ καὶ ὁ παῖς εἰς μαθητὴν τελεῖ τῷ ἀρχιερεῖ, τελούμενος τὰ σοφιστικά, καὶ ὁ διδάσκαλος ὀρεκτιᾷ τὸν παῖδα εἰς ὀπαδὸν συνεπάγεσθαι καὶ συνεκδημεῖν καὶ ἠρέμα παρήνοιξε τὴν ὄρεξιν καὶ προὐβάλετο – οὐκ ἦν δὲ ἀνανεῦσαι τὸν φιλοπάτορα παῖδα καὶ παρα⟨ι⟩τήσασθαι –, κατανεύει τὴν αἴτησιν, τῷ πλείονι, ὡς παρὰ τοῦ διδασκάλου ῥήτορος λόγους ἐμπορευσόμενος. τὸ ἐντεῦθεν δρόμους καὶ περιδρόμους ἐξανύει μακρούς, ἀργαλέας περιάγων ὁδούς. τέλος καὶ πρὸς τὴν ἐπηγγελμένην ἐπανασῴζονται. καὶ – ὢ τοῦ ἄλγους! – μετὰ φόρτον ὁδίων καὶ ἐκδημίας τὰ ἀχθεινὰ καὶ ἀκτῖνα δριμεῖαν καὶ πικρὸν παγετὸν, πῦρ ἕτερον προσβάλλει καὶ ψῦχος, ἀπευκταιότατον νόσημα, διάδοχα ...κῶν κακοῖς, καὶ τοῦ ζῆν παραλύουσιν [24].

Daraus ergeben sich folgende Anhaltspunkte: erstens, daß der

---

[21] Vgl. dazu J. Darrouzès, Notes (s. vorstehende Anm. 9), 167.

[22] Eine Erstausgabe des Textes dieser Monodie des Theodoros Hexapte...os auf Stephanos Choregetopulos ist unlängst in meinem Textband: *25 ...dierte byzantinische Grabreden* erschienen. Vgl. dazu nachstehende Anm.

[23] Über Theodoros Hexapterygos habe ich in meiner im Druck befindli... Habilitationsschrift gehandelt; s. A. Sideras, *Die byzantinischen Grabre... Prosopographie, Datierung, Überlieferung. 142 Epitaphien und Monodien ...byzantinischen Jahrtausends* (im folgenden: *Grabreden*). Vgl. auch W. Hö...ner, *Die Progymnasmata des Theodoros Hexapterygos* (ΒΥΖΑΝΤΙΟΣ. Fest...ft für Herbert Hunger), Wien 1984, 147.

[24] Zitiert nach meiner Edition: *25 unedierte byzantinische Grabreden* (...ικὰ Γράμματα 5), Thessalonike 1990 (im folgenden: *Unedierte Grabreden*), ...-244,9 (= Cod. *Vindob. phil. gr.* 245, fol. 133v15-26).

nachmalige Bischof von Alt-Patras vor seiner Weihe τῆς ῥητορικῆς τέχνης καθηγεμών war, was in Einklang mit den Angaben des Euthymios Tornikes (II) steht [25], da der Ausdruck τῆς ῥητορικῆς τέχνης καθηγεμών offenbar eine Umschreibung des Titels μαΐστωρ τῶν ῥητόρων darstellt; zweitens, daß der Adressat der Monodie ein Schüler des zum Bischof von Alt-Patras gewählten ehemaligen Rhetoriklehrers war; drittens, daß der in der Monodie Beklagte seinem Lehrer auf der Reise zu seiner Diözese folgte und kurz nach der Ankunft in Alt-Patras starb.

Was den ersten Punkt angeht, so kann kaum ein Zweifel darüber bestehen, daß es sich bei dem Rhetoriklehrer, der Bischof von Alt-Patras geworden ist, sowohl in der Überschrift der Rede des Euthymios Tornikes (II) [26] als auch in der Monodie des Theodoros Hexapterygos [27] um dieselbe Person handelt; denn wir befinden uns, wie gleich unten deutlicher werden soll, beide Male im selben zeitlichen Rahmen der Jahrhundertwende. Da nun Euthymios Tornikes (II) am 6. Januar 1201 an Stelle des fehlenden (offenbar vor nicht allzu langer Zeit) zum Metropoliten von Alt-Patras ernannten μαΐστωρ τῶν ῥητόρων sprach [28], muß die Reise des neugewählten Bischofs und seines Gefolges nach Alt-Patras mit ziemlicher Sicherheit in das Jahr 1200 angesetzt werden [29]. Andererseits wissen wir, daß spätestens ab 1192 Georgios Tornikes (II) μαΐστωρ τῶν ῥητόρων war, der noch im Jahre 1193 eine Rede an den Kaiser Isaak II. Angelos (1185-1195) gerichtet hat [30].

Es verbleiben also höchstens sieben Jahre bis zur Wahl des amtierenden μαΐστωρ τῶν ῥητόρων zum Metropoliten von Alt-Patras. Wenn dies nicht Georgios Tornikes (II) gewesen wäre, müßte innerhalb so kurzer Zeit ein anderer zum μαΐστωρ τῶν ῥητόρων ernannt und als Bischof nach Alt-Patras entsandt worden sein – ein kaum anzunehmender Zufall. Aber vor 1217 war doch, laut dem Zeugnis des Michael Choniates [31], ein Tornikes, und zwar ein Sohn des

---

[25] Vgl. dazu vorstehende Anm. 13.

[26] Siehe vorstehende Anm. 13.

[27] Siehe oben S. 185.

[28] Vgl. J. Darrouzès, *Notes* (s. vorstehende Anm. 9), 166.

[29] Vgl. J. Darrouzès, *Lettres et discours* (s. vorstehende Anm. 2), 40.

[30] Vgl. J. Darrouzès, *Notes* (s. vorstehende Anm. 9), 164f; ders., *Lettres et discours* (s. vorstehende Anm. 1), 40.

[31] Vgl. dazu vorstehende Anm. 4.

Großlogotheten Demetrios (I), Bischof von Alt-Patras. Wäre dies nicht der μαΐστωρ τῶν ῥητόρων Georgios, so müßten wir einen weiteren Zufall annehmen, nämlich daß es sich um einen anderen Tornikes gehandelt habe. Aber von den uns bekannten Tornikioi kommt kein anderer in Betracht: Demetrios I war λογοθέτης τοῦ δρόμου; dessen Enkel Demetrios II war μεσάζων; Euthymios I, der Vetter des Georgios I, scheidet allein aus chronologischen Gründen aus; das gleiche gilt auch für Georgios I, der außerdem Bischof von Ephesos war; Euthymios II, der Sohn des Großlogotheten Demetrios I, kann nach den vorstehenden Ausführungen (32) ebenfalls nicht in Frage kommen. Auch Konstantinos, der andere Sohn des Großlogotheten Demetrios, entfällt, weil er ἔπαρχος und später selbst μέγας λογοθέτης geworden ist (33).

Es bleibt also nur noch Georgios Tornikes II. Dieser erfüllt alle uns schriftlich mehrfach bezeugten Voraussetzungen: Er war μαΐστωρ τῶν ῥητόρων im letzten Dezennium des 12. Jahrhunderts, wie Euthymios Tornikes (II) in der Überschrift seiner Rede (34) und Theodoros Hexapterygos in seiner Monodie (35) vom nachmaligen Bischof von Alt-Patras berichten. Er war ferner ein Tornikes, wie Michael Choniates vom um 1217 bereits verstorbenen Metropoliten von Alt-Patras in seinem Brief mitteilt (36). Demnach scheint auch ohne ausdrückliche Erwähnung des Vornamens der betreffenden Person in den genannten Textquellen die Schlußfolgerung geradezu zwingend, daß es sich hierbei um Georgios Tornikes (II) handelt, der im letzten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts μαΐστωρ τῶν ῥητόρων in Konstantinopel war und um 1200 als Bischof nach Alt-Patras geschickt wurde. Er muß wohl ein weiterer Sohn des Großlogotheten Demetrios (I) und offenbar der letzte Metropolit von Alt-Patras vor der Lateinerherrschaft gewesen sein.

Nun betrachten wir in diesem Zusammenhang das Zeugnis des Theodoros Hexapterygos, seine Monodie auf Stephanos Choregetopu-

(32) Vgl. dazu oben S. 183.

(33) Zu der Familie der Tornikioi dieser Epoche vgl. auch den Stammbaum von J. Darrouzès, *Lettres et discours* (s. vorstehende Anm. 2), 43.

(34) Vgl. dazu vorstehende Anm. 13.

(35) Vgl. dazu oben S. 185.

(36) Vgl. dazu vorstehende Anm. 4.

los [37], etwas genauer. Der Verfasser war zumindest bis 1233 noch am Leben, da er zu dieser Zeit als Lehrer des damals 16jährigen Georgios Akropolites in Nikaia fungierte, der im Jahre 1217 geboren wurde [38]. Hexapterygos scheint aber schon ein Greis gewesen und nicht lange danach gestorben zu sein, da sich Georgios Akropolites bald einem anderen Lehrer, Nikephoros Blemmydes, zuwandte [39]. Andererseits ist Theodoros Hexapterygos nach eigenem Zeugnis [40] ein ungefährer Altersgenosse des in seiner Monodie beklagten Stephanos Choregetopulos gewesen, der wieder nach den Bekundungen des Verfassers als μεῖραξ bzw. als παῖς gestorben sein soll [41]. Wenn wir einen für das Genre üblichen Schuß an rhetorischer Übertreibung miteinkalkulieren und wirklichkeitsnäher annehmen, daß Choregetopulos als etwa 25jähriger starb, während Hexapterygos als Redner vermutlich doch einige Jahre älter gewesen sein dürfte, so kommen wir bis fast auf das Jahr genau in denselben chronologischen Rahmen der Jahrhundertwende als Entstehungszeit der Monodie [42].

Stephanos Choregetopulos ist also höchstwahrscheinlich im Jahre 1200 kurz nach der Ankunft in Alt-Patras gestorben, wo er als Beglei-

---

(37) Zum Nachnamen des Adressaten vgl. den textkritischen Apparat meiner Ausgabe (s. vorstehende Anm. 24).

(38) Vgl. dazu A. SIDERAS, *Grabreden* (s. vorstehende Anm. 23).

(39) Zu Georgios Akropolites vgl. z.B. A. SIDERAS, *Grabreden* (s. vorstehende Anm. 23).

(40) Vgl. Theod. Hexapt., Orat. fun. in Steph. Choreg.: Cod. *Vindob. phil. gr*. 245, fol. 125ᵛ26-29 (= A. SIDERAS, *Unedierte Grabreden* [s. vorstehende Anm. 24], 226,13-16): καὶ πλείων μὲν ὁ πόνος, ὅτι καὶ ἐκ μιᾶς γένους ῥίζης συνανεφύημεν καὶ εἰς ὑψιστέλεχον ἀνεστάλημεν καὶ ἡ αὐτὴ συνοικία καὶ τὴν ἑστίαν οὐ διιστάμεθα καὶ συγκατελύομεν καὶ συνανετράφημεν καὶ συνανεκράθημεν καὶ συνεπαιδεύθημεν.

(41) Vgl. Theod. Hexapt., Orat. fun. in Steph. Choreg.: Cod. *Vindob. phil. gr*. 245, fol. 125ᵛ5 (= A. SIDERAS, *Unedierte Grabreden* [s. vorstehende Anm. 24], S. 225,5): οἴδατε τὸν πεσόντα μείρακα; ibidem, fol. 126ʳ5 (= S. 227,12 Sideras): οἴδατε γὰρ τὸν παῖδα usw.

(42) Denn, wenn Theodoros Hexapterygos im Jahre 1233, als er noch Lehrer des damals jungen Georgios Akropolites war, in einem fortgeschrittenen Alter von ca. 63 Jahren gestanden hat, so wird er um das Jahr 1170 geboren und zur Abfassungszeit der Monodie als ungefährer Altersgenosse des darin beklagten, in jungen Jahren gestorbenen Stephanos Choregetopulos, etwa 30 Jahre alt gewesen sein. Demnach ist die Monodie um das Jahr 1200 entstanden.

ter des neugewählten Metropoliten der Stadt eintraf, dessen Schüler er war, als dieser in Konstantinopel noch τῆς ῥητορικῆς τέχνης καθηγημών war (43). Die ziemlich genaue chronologische Übereinstimmung zwingt zu der Annahme, daß wir es hierbei mit demselben ῥήτωρ zu tun haben, über den Euthymios Tornikes (II) im Jahre 1201 als nach Alt-Patras entsandten Metropoliten berichtet (44). Daß der bescheidene Kleriker keinen Namen erwähnt, erklärt sich nicht nur aus dem rhetorischen Usus, sondern vermutlich auch aus der Tatsache, daß es sich, wie schon dargelegt, höchstwahrscheinlich um seinen eigenen Bruder handelt (45).

Die Monodie des Theodoros Hexapterygos auf Stephanos Choregetopulos liefert uns ein weiteres Indiz dafür, daß der nicht namentlich erwähnte τῆς ῥητορικῆς τέχνης καθηγεμών, der zum Bischof von Alt Patras gewählt wurde, mit dem μαΐστωρ τῶν ῥητόρων Georgios Tornikes (II) identisch ist: Wir wissen nämlich aus anderen Quellen, daß dieser seine Schüler Lobreden auf den Patriarchen schreiben und halten ließ (46). Theodoros Hexapterygos bezeugt, daß der in der Monodie beklagte Stephanos Choregetopulos als Schüler nicht nur eine gelungene Trostrede auf Anweisung seines Lehrers verfaßt, sondern auch ein Enkomion auf den Patriarchen gehalten hatte, wofür er stürmischen Beifall erntete (47).

Zusammenfassend kann man aus den vorstehenden Ausführungen mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit schließen, daß der μαΐστωρ τῶν ῥητόρων, von dem Euthymios Tornikes (II) und Theodoros Hexapterygos zwar gänzlich unabhängig voneinander, aber völlig übereinstimmend berichten, daß er um 1200 nach Alt-Patras als Metropolit entsandt wurde, der im letzten Dezennium des 12. Jahrhunderts in Konstantinopel amtierende μαΐστωρ τῶν ῥητόρων Georgios Tornikes

---

(43) Vgl. dazu oben S. 185.

(44) Vgl. dazu oben S. 183 mit Anm. 13.

(45) Vgl. dazu oben S. 186f.

(46) Vgl. dazu J. Darrouzès, *Notes* (s. vorstehende Anm. 9) 164.

(47) Vgl. Theod. Hexapt., Orat. fun. in Steph. Choreg.: Cod. *Vindob. phil. gr.* 245, fol. 133r4-9 (= A. Sideras, *Unedierte Grabreden* [s. vorstehende Anm. 24], S. 241,17-24): μαρτύριον καὶ τὰ ἐν ἱεροῖς ἀρχείοις τοῦ παιδὸς ῥητορεύματα, ὅσα τὸν ἱεράρχην ἐξύμνησε, τὸν οἰκουμενικὸν θύτην, τῆς τῶν πατριαρχῶν ἀρχῆς τὸν παρώνυμον, αἱ ἐπὶ τούτοις ἐπικροτήσεις, αἱ λαλαγαί, τὰ τοῦ ἱεροῦ συλλόγου σκιρτήματα ἐπὶ τῷ κροτουμένῳ, ἐπὶ τῷ παιανίζοντι. ἐπικροτεῖ τὸν πατριάρχην, συνεπικροτεῖται παρὰ τῆς πανηγύρεως, ὡς ἄριστα τό ἐγκώμιον ἀφοσιωσάμενος.

(II), ein Sohn des Großlogotheten Demetrios Tornikes (I), ist. Und wenn er sich um 1192 mit der üblichen Bescheidenheit als zu jung für das Amt eines μαΐστωρ τῶν ῥητόρων betrachtet ([48]), so wird er wohl um diese Zeit etwa 35 Jahre alt gewesen und um 1217, als Michael Choniates von seinem offenbar vorzeitigen Tod spricht ([49]), höchstwahrscheinlich vor der Vollendung seines 60. Lebensjahres gestorben sein. Er wird also in der Zeit zwischen 1157 und 1217 gelebt haben. Das Schicksal wollte, daß er der letzte Metropolit von Alt-Patras vor der Lateinerherrschaft sein sollte.

Universität Göttingen Alexander SIDERAS

([48]) Vgl. dazu J. DARROUZÈS, *Notes* (s. vorstehende Anm. 9), 163.
([49]) Siehe vorstehende Anm. 4.

FONTI PATRISTICHE DI SIMEONE MONACO

Una collezione di 32 sermoni spirituali attribuiti a Simeone Metafrasta è stata pubblicata ad Atene nel secolo scorso (¹). Tuttavia già l'editore stesso faceva notare come nei manoscritti questa raccolta fosse posta sotto nomi diversi: «Συμεὼν οἰκτροῦ μοναχοῦ», «Συμεὼν ταπεινοῦ μοναχοῦ τοῦ λογοθέτου», «Συμεὼν μοναχοῦ παναθλίου ἀνδρός», «Συμεὼν ταπεινοῦ μοναχοῦ τοῦ λογοθέτου καὶ μεταφραστοῦ». I sermoni si trovano anche anonimi nel *Vat. gr. 715*, f. 1r (²), oppure, come nel *Vat. gr. 2548*, p. 1, il loro autore è qualificato, con un tocco di iperbole, «Συμεὼν μοναχοῦ ἀνδρὸς παναθλίου καὶ ἁμαρτωλοῦ» (³).

Davanti a questa profusione di intestazioni, e in mancanza di ricerche particolareggiate sul testo stesso dei sermoni (⁴), appare più saggio accettare provvisoriamente il parere di J. Darrouzès, il quale, respingendo l'attribuzione dei sermoni al Metafrasta o a Simeone Nuo-

---

(¹) PAISIOS, ieromonaco, *Κατάνυξις. Σύγγραμμα ἱερὸν συντεθὲν ὑπὸ τοῦ ὁσίου καὶ θεοφόρου πατρὸς Συμεὼν τοῦ Μεταφραστοῦ*, en Athēnais 1873.

(²) Anonimi sono pure i sermoni 6-8 e 23 nell'*Athen., E.B. 482*, pp. 211-335; cf. P. CANART, *Constantin Rhésinos, théologien populaire et copiste de manuscrits*, in *Studi di bibliografia e di storia in onore di T. De Marinis. I*, Verona 1964, p. 245.

(³) Formulazioni simili si trovano in altri manoscritti; cf., ad es., Oxford, *Barocc. 197*, f. 1r; Athos, *Laura E 166* e *K 192*.

(⁴) Dietro suggerimento della Prof.ssa Enrica Follieri, ho preso in considerazione l'eventualità che questo Simeone fosse da identificare con un suo omonimo del secolo X-XI, autore di un panegirico in onore di s. Demetrio di Tessalonica (cf. E. FOLLIERI, *Quando visse Simeone monaco e filosofo, autore del panegirico per s. Demetrio BHG 547e?*, in *Δώρημα στὸν Ἰ. Καραγιαννόπουλο*, Thessalonikē 1985, pp. 103-123). La notevole differenza di genere fra il panegirico e i sermoni spirituali vieta di dare una risposta definitiva alla questione. Tuttavia, le diverse pretese letterarie dei due Simeoni sembrano opporsi ad una loro identificazione. Alla modesta prosa dell'autore spirituale appare estraneo il periodare complesso e curato del suo omonimo, rispettoso del *cursus* oratorio e attento a bilanciare le frasi.

vo Teologo, e in mancanza di indicazioni più precise, designa il loro autore come un Simeone monaco dalla data incerta (5).

Vogliamo qui segnalare brevemente che, nei suoi sermoni, Simeone talvolta trae ispirazione da testi di suoi predecessori. Un'analisi sistematica delle sue fonti, che oltrepassa i limiti della presente nota, potrebbe forse contribuire a precisare l'ambiente e l'epoca in cui si è svolta l'attività di questo autore semisconosciuto, ma che, a giudicare dal numero dei manoscritti che lo trasmettono (6), deve aver goduto di una certa popolarità.

1 – Un apoftegma

Almeno in un caso Simeone ammette esplicitamente di rifarsi a una fonte precedente. Ciò avviene nel *Sermo* 7. Περὶ ἁγνείας καὶ σωφροσύνης, dove la menzione di un apoftegma (che non è stato identificato) è seguita dall'indicazione «Πάντως γὰρ ἡ ἐν τῷ γήρᾳ σωφροσύνη, οὐ σωφροσύνη, ἀλλὰ ἀκολασίας ἀδυναμία, ὡς τὶς τῶν πατέρων ἔφησε» (ed. Paisios, p. 62).

2 – Pseudo-Atanasio, *Sermo de descriptione Deiparae* (*CPG* 2269; cf. 7408; *BHG*a 1161k)

Si tratta di un'opera la cui paternità è controversa. Pubblicato, in PG 28, 944-958, fra gli spuri di Atanasio di Alessandria, il *Sermo de descriptione Deiparae* nel 1949 è stato attribuito da B. Capelle a un predicatore del s. VI, dal nome (o, più verisimilmente, dallo pseudonimo)

---

(5) J. Darrouzès, *Bulletin critique*, in *Revue des études byzantines* 9 (1951), p. 176, dove vengono elencati anche altri manoscritti contenenti la raccolta. Darrouzès avanza a mo' di ipotesi di lavoro il nome di Simeone Εὐσεβής, maestro del Nuovo Teologo. Simeone monaco non sembra da identificare con nessuno dei suoi numerosi omonimi ricordati dalla *Θεολογικὴ καὶ ἠθικὴ ἐγκυκλοπαιδεία*, XI, Athēnai 1967, coll. 530-549, né viene menzionato da H.-G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, München 1959.

(6) Di questi il più antico sembra essere il già menzionato manoscritto di Oxford, che risale al 1344.

di Timoteo di Gerusalemme [7]. Successivamente, assieme ad altri spuri, le cinque le omelie poste da Capelle sotto il nome di Timoteo sono state restituite da M. Sachot a Leonzio di Costantinopoli, dando cosí origine a una controversia che non si è ancora chiusa [8].

Trascriviamo di seguito l'esordio del *Sermo de descriptione Deiparae:*

Ὥσπερ οἱ τὴν χρυσῖτιν γῆν μεταλλεύειν λαχόντες ἐργάται, ἐπὰν εὕρωσι φλέβα ψήγματα τοῦ ζητουμένου προβάλλουσαν, ἐκεῖ σχολάζουσιν, ἐκεῖ παρορύττουσιν... τὸν αὐτὸν τρόπον καὶ ἡμεῖς... ἕως οὗ τὸν προκείμενον πλοῦτον γνησίως ἀναλεξώμεθα (*PG* 28, 944 A).

La parole iniziali del *Sermo 21* di Simeone monaco, dal titolo Ἔτι περὶ ὑπομονῆς, sono talmente simili che non dovrebbero lasciare dubbi sull'utilizzazione del *Sermo de descriptione Deiparae:*

Ὥσπερ οἱ τὴν χρυσίτην (!) διορύσσοντες γῆν, οὐδαμῶς τοῦ πόνου καὶ τῆς σπουδῆς ἀφίστανται, ἕως ἂν καὶ τὰ μικρὰ τῶν ψηγμάτων ἀναλέξωνται, τὸν αὐτὸν δε τρόπον κἀγώ... ἕως ἂν καὶ τὰς καταληφθείσας παραινέσεις τῶν θείων γραφῶν μετὰ σπουδῆς πολλῆς ἀναλεξάμενος (ed. PAISIOS, p. 230).

---

(7) B. CAPELLE, *Les homélies liturgiques du prétendu Timothée de Jérusalem*, in *Ephemerides liturgicae* 63 (1949), pp. 5-26.

(8) M. SACHOT, *L'homélie pseudo-chrysostomienne sur la Transfiguration CPG 4724, BHG 1975: Contextes liturgiques, restitution à Léonce, prêtre de Constantinople, édition critique et commentée, traduction et études connexes* (Publications Universitaires Européennes s. XXIII: Théologie 151), Frankfurt am Main – Bern 1981, soprattutto pp. 476-479; cf. anche ID., *Les homélies de Léonce, prêtre de Constantinople!*, in *Revue des sciences religieuses* 51 (1977), pp. 234-245.

Le posizioni espresse da Sachot hanno incontrato, sia pure con argomentazioni poco chiare, la netta opposizione di C. Datema e P. Allen; cf. C. DATEMA, *Amphilochii Iconiensis opera: Orationes pluraque alia quae supersunt, nonnulla etiam spuria* (Corpus Christianorum. Series Graeca 3), Turnhout-Leuven 1978, p. XIII, nota 25; C. DATEMA – P. ALLEN, *Leontius, Presbyter of Constantinople, the Author of Ps. Chrysostom, In Psalmum 92 (CPG 4548)?*, in *Vigiliae Christianae* 40 (1986), pp. 169-182; IID., *Leontii presbyteri Constantinopolitani Homiliae* (Corpus Christianorum. Series Graeca 17), Turnhout-Leuven 1987.

Personalmente mi sono inserito nella controversia adducendo nuovi argomenti di carattere letterario a favore della tesi di Sachot; cf. S. J. VOICU, *L'edizione di Anfilochio nel CChG*, in *Augustinanum* 19 (1979), pp. 359-364; ID., *Pseudoippolito, In sancta Theophania (CPG 1917; BHG 1940) e Leonzio di Costantinopoli*, in *Nuove ricerche su Ippolito* (Studia ephemeridis «Augustinianum» 30), Roma 1989, pp. 137-146.

3 – Giovanni Crisostomo, *Ad Theodorum lapsum liber 1* (*CPG* 4305)

In questo caso la corrispondenza tra l'opera di Simeone e la sua fonte è meno netta, anche perché in parte riguarda una citazione biblica. Ma essendo i trattati crisostomiani *Ad Theodorum* dei classici della letteratura ascetica, la loro utilizzazione da parte di Simeone è del tutto verosimile.

Ecco l'esordio crisostomiano:

«Τίς δώσει τῇ κεφαλῇ μου ὕδωρ, καὶ τοῖς ὀφθαλμοῖς μου πηγὴν δακρύων;» (Ier. 8, 23). Εὔκαιρον κἀμοὶ νῦν εἰπεῖν... ἢ τῷ προφήτῃ τότε ἐκείνῳ (*Ad Theodorum lapsum 1*, 1: *PG* 47, 277) (9).

Trascriviamo il passo parallelo dal *Sermo 8. Ἔτι περὶ ἁγνείας* di Simeone:

Τίς δώσει τῇ κεφαλῇ μου ὕδωρ, καὶ τοῖς ὀφθαλμοῖς μου πηγὴν δακρύων; εὔκαιρόν μοι τὰ τοῦ Προφήτου εἰπεῖν πρός σε θρηνώδη ῥήματα (ed. Paisios, pp. 71-72).

4 – Teodoro Studita (?)

Simeone e Teodoro Studita coincidono nel designare Giobbe con un termine non molto diffuso: μυρίαθλος (cf. *Sermo 19. Ἔτι περὶ ὑπομονῆς*: ed. Paisios, p. 205; Teodoro Studita, *Epistula II, 178: PG* 99, 1552 D 8). Tuttavia i rispettivi contesti non sembrano presentare altri punti di contatto, e quindi non si può affermare niente in merito a eventuali contatti letterari fra i due autori.

Sever J. Voicu

(9) Cf. J. Dumortier, *S. Jean Chrysostome, A Théodore* (Sources chrétiennes 117), Paris 1966, p. 80. Per ragioni poco chiare, invece di ὀφθαλμοῖς Dumortier preferisce la lezione βλεφάροις.

GRAECA MEDIAEVALIA VIII

OSSERVAZIONI SULLA *STORIA DI BELISARIO*

Le presenti osservazioni riguardano la recente edizione critica delle redazioni della *Storia di Belisario* curata da W. F. Bakker e A. F. van Gemert (1). Mi soffermo, in primo luogo, sulla spedizione in Inghilterra (§§ 12-46). I due editori ritengono giustamente che essa corrisponde alla guerra contro i Vandali del Belisario storico e cercano di spiegare il cambiamento del nome di Cartagine (Καρχιδών) in quello di Inghilterra (Ἐγγλιτέρα) col fatto che là dove esisteva anticamente Cartagine, si trovava «ὁ Στρέτος τῆς Ἐγγλιτέρας» e là pure in certo qual modo il diaskevasta della redazione in prosa tardobizantina della *Διήγησις τοῦ Μεγαλέξανδρου* colloca il «Κάστρον τῆς Ἐγγλιτέρας». Altri studiosi avevano dato spiegazioni diverse, come, per esempio, Knös (2), per il quale l'episodio dei due fratelli Petralifis – che si riferisce alla conquista di Kèrkira (Corfù) nel 1149, in quel tempo occupata dai Normanni – diede lo spunto al poeta originario per cambiare il nome di Cartagine nel paese dei Normanni, cioè in Inghilterra. Questa ipotesi per Bakker e van Gemert è da respingere in quanto l'episodio dei due fratelli Petralifis «ἀποτελεῖ προσθήκη μεταγενέστερου διασκευαστῆ» (3). Poco convincente, però, mi sembra la motivazione addotta dai due editori per respingere la paternità dell'episodio. Essi rimandano al paragrafo 5.2 (4) dedicato ai fratelli Alessio e Petralifis (§§ 35-36) dove è detto semplicemente che il «διπλασιασμὸς» del § 27 nei §§ 29 e 30 ha lo scopo di sottolineare la mentalità «democratica» di Belisario e la sua con-

---

(1) *Ἱστορία τοῦ Βελισαρίου*. Κριτικὴ ἔκδοση τῶν τεσσάρων διασκευῶν μὲ εἰσαγωγή, σχόλια καὶ γλωσσάριο, Μορφωτικὸ Ἵδρυμα Ἐθνικῆς Τραπέζης, Βυζαντινὴ καὶ Νεοελληνικὴ Βιβλιοθήκη 6, Ἀθήνα 1988.

(2) In *Eranos* 58 (1960), pp. 261-262.

(3) *Ἱστορία*, op. cit., p. 26.

(4) *Ibidem*, pp. 43-45.

seguenza, tanto in senso negativo nelle minacce (§§ 27 e 30), che egli realizza (§ 31), quanto anche in senso positivo nelle promesse (§ 30), che egli mantiene (§ 36). E i due editori continuano affermando che «Ὁ διασκευαστὴς ἔτσι κατόρθωσε νὰ ἐνσωματώσει κι ἄλλο ἕνα δεῖγμα τῆς «δημοκρατικῆς» του ἀντίληψης: ὅπως ὁ Βελισάριος δὲν ὑπολογίζει τὴν ὑψηλὴ καταγωγὴ τοῦ ἄρχοντα ποὺ ἀντιτάχθηκε στὶς διαταγές του (§ 31), ἔτσι ἀνταμείβει γενναιόδωρα τοὺς ταπεινῆς καταγωγῆς ἀδερφοὺς Πετραλίφη (§ 36) (5).

Come è risaputo (6), l'espugnazione del Castello di Inghilterra grazie all'eroico comportamento dei fratelli Petralifis ha avuto come modello il racconto dell'assedio di Kèrkira da parte di Manuele I Comneno nel 1149, come ci viene descritto dallo storico Niceta Coniata – ovviamente l'autore di *Belisario* avrà potuto trarre lo spunto dalla parafrasi in greco volgare dello stesso Niceta o da una cronaca posteriore, per es. quella di Teodoro Skutariotis, come annotano gli stessi editori.

Non ci sono, secondo me, ragioni obiettive per sostenere che tutto il passo comprendente i paragrafi 29-30 (= vv. 180-197) sia una interpolazione del diaskevasta di β. Sono solo delle impressioni soggettive quelle che spingono i due studiosi olandesi a ritenere interpolato il brano, e non ultimo il preconcetto che laddove si presentino tracce di imitazione dall'*Achilleide* – come nel nostro passo in particolare – esse non possono risalire all'autore dell'originaria *St.B.*, bensì ad un suo rielaboratore e costituiscono indizio chiaro di interpolazione. Del tutto infondata e fuorviante è la loro affermazione che «Ἡ μετάβαση ἀπὸ τὸ στ. 179 στὸ 198 εἶναι κανονική» (7). Ecco, infatti, quanto vien detto nei versi precedenti. Essendo giunta la flotta nell'isola:

> ὁρίζει ὁ μέγας νικητής, αὐθέντης τῶν κατέργων, 172
> νὰ ἐβγάλουν ἐκ τὰ κάτεργα ἅρματα καὶ κουπία,
> μήτε μικρὸν μήτε τρανὸν στὰ κάτεργα ν' ἀφήσουν.
> Ἐθαύμασαν οἱ ἄρχοντες μικροί τε καὶ μεγάλοι 175
> τὴν τόλμην καὶ τὸ ἄφοβον τὸ κάμνει ὁ Βελισάρις.
> Ὡσὰν ἔβγαλαν ἅπαντα τὰ πράγματα τῶν κατέργων,
> ὁρίζει, βάνουν ἱστιά, καίουν τὸν στόλον ὅλον,

(5) *Ibidem*, p. 43.

(6) Già Ch. A. Gidel (*Études sur la littérature grecque moderne*, Paris 1866, p. 264) lo aveva indicato.

(7) *Ἱστορία*, op. cit., p. 292.

οὐδὲ κανέν' ἀπέμεινεν ποσῶς νὰ μὴν τὸ κάψῃ. 179
Καὶ εἷς ἀπὸ τοὺς ἄρχοντες τὸν Βελισάριον *λέγει*, 198
πρῶτος καὶ αυτός, πανένδοξος, *θαρρῶν ἀπιλογήθη*:
«Οὐκ ἔπραξες στρατιωτικὰ τὰ κάτεργα νὰ κάψῃς».

Ebbene il passaggio dal verso 179 al verso 198 non è affatto regolare. Non si capisce a quali parole, a quale discorso di Belisario risponda con ardire questo arconte insigne. Risposta, invece, che ben si addice e si adatta ai versi immediatamente precedenti, che i due editori si ostinano a considerare interpolati. Sta parlando Belisario, che esorta i suoi a combattere da prodi e a non fuggire, promettendo grandi ricompense ai valorosi; egli conclude dicendo:

Διὰ τοῦτο καὶ τὰ κάτεργα ἔκαψα καὶ ἐφανισά τα, 195
ἵνα δουλώσωμεν ἡμεῖς ὅλην τὴν Ἐγγλιτέραν
ἢ νὰ χαθοῦμεν ἅπαντες, τινὰς νὰ μὴ γλυτώσῃ». 197

E a questo punto ben si inserisce la risposta dell'arconte, che è appropriata e del tutto naturale:

Καὶ εἷς ἀπὸ τοὺς ἄρχοντας τὸν Βελισάριον λέγει, 198
πρῶτος καὶ αὐτός, πανένδοξος, θαρρῶν ἀπιλογήθη:
«Οὐκ ἔπραξες στρατιωτικὰ τὰ κάτεργα νὰ κάψῃς».

Il racconto si snoda in questo modo: approssimatosi all'isola di Inghilterra, Belisario fa una brevissima arringa ai suoi, esortandoli a seguire il suo esempio e minacciando di morte chi non fa come lui e si oppone al suo comando (vv. 162-170). Approdati, disarmano le navi e le incendiano dietro ordine di Belisario (vv. 171-179). Fatto ciò, Belisario dà ordine che tutti si riuniscano per decider sul da farsi, come assoggettare il nemico e, quindi, si rivolge ancora una volta ai suoi, con un discorso più lungo, esortandoli a combattere da prodi, minacciandoli di morte se avessero volto le spalle al nemico e promettendo onori e ricchezze ai coraggiosi. Il motivo per cui aveva incendiato le navi era dovuto al fatto che essi dovevano necessariamente o vincere o morire, nessuno escluso (vv. 180-197).

Non vedo in questo racconto nessun διπλασιασμός, nessuna reduplicazione, nessuna ripetizione. Sono momenti ben distinti: il primo breve discorso prima di sbarcare nell'isola con riferimento sottinteso all'incendio della flotta, che egli già meditava, senza accennare al combattimento contro il nemico. Sbarcati e incendiate le navi, Belisario chiama tutti a raccolta e fa un più lungo discorso esclusivamente rivol-

to al modo come affrontare e vincere il nemico, dando la motivazione dell'incendio delle navi.

Bakker e van Gemert sembrano eccessivamente influenzati dalla teoria orale se cercano di provare – e non ce n'era bisogno – che il modello di N e V, cioè χ, era scritto, e che anche il modello di χ lo era. Ma ecco le loro parole: «Αὐτὸ τὸ πρότυπο τῶν χφφ. Ν καὶ V πρέπει νὰ ἦταν γραπτό, ὅπως ἀποδεικνύουν τὰ πολλὰ ἀντιγραφικὰ λάθη ποὺ παρατηροῦνται τόσο στὸ Ν ὅσο καὶ στὸ V. Παρ'ὅλα τὰ λάθη τους ὅμως τὸ χ πρέπει νὰ εἶχε γραπτὸ πρότυπο (8): Ὁρισμένες γραφές του ἐξηγοῦνται μόνο ὡς ἀντιγραφικὰ λάθη: χ 6 *καὶ παρὰ πάντων* ⟨ *καίπερ εἰπεῖν*, οἱ περιπτώσεις ἀπλογραφίας στοὺς στ. χ 327 ⟨*πρῶτον*⟩ *πρὸς* καὶ 402 *καὶ*⟨*ἐσεῖς*⟩ *συστρατιῶται*...» (9).

Non sono d'accordo nel ritenere «ἀντιγραφικὰ λάθη» di χ il καὶ παρὰ πάντων di N (v. 6) nei confronti di καίπερ εἰπεῖν di N², né tanto meno i casi di aplografia citati dagli editori. È bene soffermarci un po' su quest'ultimi. I due studiosi ritengono che il πρὸς del v. 327.

ὅσην ἀγάπην ἔδειχνεν *πρὸς* τὸν Βελισάριν

(questo secondo emistichio è lezione di N, V ha ἐν τῷ Βελισαρίῳ) è dovuto ad aplografia da ⟨*πρῶτον*⟩ *πρὸς*. Non si sono accorti, però, che se così fosse l'emistichio avrebbe otto e non sette sillabe: πρῶτον πρὸς τὸν Βελισάριν, cioè sarebbe errato metricamente, e dovrebbero espungere l'articolo per rendere l'emistichio corretto. Ora, a me sembra che tutto ciò sappia troppo di artificio. Il fatto che il lontano discendente, la *Rimada*, (v. 531), abbia la lezione πρῶτον πρὸς, non può provare che tale fosse la lezione originaria, tenuto conto della libertà con cui rielabora il testo l'autore di essa, anche e non ultimo per la necessità della rima. Non direi, poi, che lo scriba di V – non è lo scriba, ma piuttosto il suo revisore – ha corretto per ragioni metriche («διόρθωσε γιὰ μετρικοὺς λόγους») (10); qui cambia lo stile, v'è una revisione in senso puristico, mentre se fosse stata una semplice correzione metrica, si sarebbe ovviato diversamente. Affermare, inoltre, come fanno gli editori, che *πρὸς τὸν Βελισάριν* «πρέπει νὰ εἶναι ἡ γραφὴ τοῦ χ» suona troppo apodit-

---

(8) *Ibidem* p. 51. La stessa cosa si afferma più oltre (p. 65): «Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ εἶναι σίγουρο πὼς τὸ γ ἦταν γραπτὸ κείμενο». E ancora (p. 67): «Ὅπως τὸ κείμενο τοῦ γ ἔτσι καὶ τὸ β πρέπει νὰ ἦταν γραπτό».

(9) *Ibidem*, p. 51.

(10) *Ibidem*, p. 321.

tico. La verità per me è un'altra: χ e probabilmente anche γ nel secondo emistichio dovevano avere *ὡς πρὸς τὸν Βελισάριν*, e ciò, credo, può essere confermato non solo dallo stesso *usus scribendi* di χ, ma anche da altri testi medievali in demotico:

Τότε τὸ πλῆθος ἔλεγεν *ὡς πρός* τὸν βασιλέα — 112 NV
καὶ τὸ πιττάκιν ἔστειλεν *ὡς πρὸς* τὸν Ἀχιλλέα — Ach. v. 893 N
παρακαλῶ σε, σύντομα φθάσον *ὡς πρὸς* τὴν κόρην — *Ibidem* v. 948 N
καὶ κλαίουσα γὰρ ἔλεγεν *ὡς πρὸς* τὸν βασιλέα — Fl. v. 83
καὶ οὐκ ἔχει τί ἀποκρίνεσθαι *ὡς πρὸς* τὸν βασιλέα — *ibidem* v. 435
καὶ ἀντάμα οἱ δυὸ ἀποκρίθησαν *ὡς πρὸς* τὸν Βασιλέα — *ibidem* v. 798
καὶ ἐκεῖνος ἐπεκρίθηκεν, λέγει *ὡς πρὸς* ἐκεῖνον — *ibidem* v. 1257
ἑκάστου τὴν ἀπόφασιν *ὡς πρὸς* τὸν βασιλέα — *Lib.* v. 2368 E (= Sc v. 1262)
Εὐθὺς μαντάτον πέμπουσιν *ὡς πρὸς* τὸν βασιλέαν — *Call.* v. 870
τὸ συγχαρίκιν γράφουσιν *ὡς πρὸς* τὸν βασιλέα — *ibidem* v. 2124 ecc. ecc.

L'altra lezione – che proverebbe che la redazione di χ aveva un odello scritto, giacché si configura come ἀντιγραφικὸ λάθος – si trova v. 402 *καὶ ⟨ἐσεῖς⟩ συστρατιῶται*. Il verso in questione è così èdito:

«Ἄρχοντες, τοπαρχεύοντες καὶ συστρατιῶται»

rso, tramandatoci da N, che è lasciato scorretto nel secondo emistiio, in quanto si ritiene che l'errore fosse presente in χ. Ma la variante V καὶ ἐσεῖς γὰρ στρατιῶται non dovrebbe lasciare alcun dubbio. La dazione χ, da cui dipendono sia N che V, doveva avere nel secondo istichio καὶ ἐσεῖς συστρατιῶται, e l'omissione di ἐσεῖς in N è dovuta tamente ad aplografia da parte di uno scriba di questa redazione.

Un altro punto su cui vorrei soffermarmi è quello riguardante i porti tra la *Διήγησις τοῦ Βελισαρίου* e la cosiddetta *Iliade bizantina*, la *Διήγησις γεναμένη ἐν Τροΐᾳ*. Innanzi tutto faccio osservare che do di avere dimostrato chiaramente che l'autore della *Iliade bizanti-* ha imitato, oltre che l'*Achilleide*, i romanzi di *Florio e Plaziaflore* e *mberio e Margarona* e probabilmente anche *Belisario* (11). Non con-

(11) G. Spadaro, *Problemi relativi ai romanzi greci dell'età dei Paleologi*, III, *λληνικά* 30 (1977-78), pp. 246-279.

divido la affermazione degli editori – una volta che essi hanno accettato i risultati delle mie indagini – secondo la quale «ὁ ἴδιος ὁ ποιητής της» cioè della *Iliade bizantina*, «συνέθεσε τὸ ἔργο του ἀντλώντας ἀπὸ τὸ φορμουλαϊκὸ ὑλικὸ ποὺ εἶχε προσιτό, ἀπὸ ἕνα χφ. δηλαδὴ ποὺ περιεῖχε καὶ τὰ τέσσερα αὐτὰ κείμενα». Non risulta chiaro il motivo per cui, tutti e quattro questi testi dovessero essere contenuti in un unico manoscritto. Forse era proibito ad un diaskevasta trarre il suo materiale formulare da letture singole di opere? Egli doveva necessariamente trovare questi testi raccolti in un solo codice per potervi attingere emistichi o versi interi? Al lume della logica e del buon senso mi pare che non sia una condizione indispensabile avere tra le mani un unico testo da dove raccogliere, oltre che formule, immagini e spunti vari per sopperire alla carenza di ispirazione poetica. Le letture di questi diaskevasti non erano certamente molto numerose, né qualificate, dal punto di vista della tradizione classica, ma che esse si facessero e che dessero nutrimento alla loro fiacca vena poetica è fuor di dubbio, come del resto provano il continuo ripetersi di emistichi identici e l'imitazione palese, che più di una volta rasenta il plagio. Non si può affermare in modo così categorico che il materiale formulare accessibile all'autore della *Iliade bizantina* doveva necessariamente provenire da un solo manoscritto, che contenesse insieme l'*Achilleide*, il *Belisario*, l'*Imberio e Florio*.

Sempre a proposito dei rapporti tra *Belisario* e l'*Iliade bizantina* così si esprimono i due editori: «Le decine di versi simili ed emistichi in *Bel.* e nella *Iliade biz.* riguardano tutti versi originari del *Bel.* o aggiunte di β (cfr. χ 124 β, 259-261, 537α, 539) che si incontrano però anche nelle altre opere e non hanno importanza dimostrativa. Due piccoli particolari forse parlano in favore del ms χ come fonte». Vediamo quali sono queste due «μικρολεπτομέρειες» che indicherebbero come fonte dell'*Iliade biz.* il ms χ. La prima è costituita dai tre versi χ 259-261.

> νὰ προμηθεύωνται καλῶς τὴν σύστασιν τοῦ τόπου
> καὶ νὰ κρατοῦν τὸ δίκαιον, τινὰς μὴ ἀδικῆται.
> Αὐτὸς κινᾷ καὶ ἐμίσευσεν καὶ ὑπάγει τὴν ὁδόν του,

versi tratti dall'*Ach.* N 647-48 + 683-685 – come da me dimostrato – e utilizzati anche da parte dell'autore dell'*Iliade biz.* (vv. 704-707). Bakker e van Gemert mettono a confronto l'ultimo verso del passo imitato, cercando di dimostrare che l'autore dell'*Iliade biz.* imita χ, contraria-

mente a me che sostenevo e sostengo che in questo passo viene imitata l'*Achilleide*. Ed ecco il verso:

> Αυτοὶ κινοῦσιν παρευθὺς καὶ ὑπᾶσιν εἰς τὸ κάστρον *Ach*. v. 685 N
> Αὐτὸς κινᾶ καὶ ἐμίσευσεν καὶ ὑπάγει τὴν ὁδόν του *Bel*. v. 261 χ
> Αὐτὸς μισεύγει παρευθὺς στὰ κάστρα του νὰ πάγῃ *Il. biz*. v. 707.

Secondo gli editori «Τὸ *μισεύγει* ... θὰ μποροῦσε νὰ ὁδηγήσει στὸ χ». Ma «παρευθὺς» e «κάστρα», secondo me, ci conducono – più di quanto possa il solo «μισεύγει» – all'*Ach*. Non è soltanto questo, però, il motivo che ci induce a ritenere che l'autore dell'*Iliade biz*. imita in questo passo direttamente l'*Achilleide*. Il verso 683 dell'*Ach*. messo da parte da Bakker e van Gemert è la prova più convincente che viene imitata l'*Achilleide* e non *Belisario*. Esso così suona:

> τοῦτον αὐθέντην ἔποικεν νὰ κυβερνᾷ τὴν χώραν

e viene ripreso in parte dall'autore dell'*Iliade biz*.:

> τὸν Πάριν ἐπεφάσισεν, αὐθέντη τὸν ἐποῖκεν

mentre manca nel passo corrispondente della *Διήγησις τοῦ Βελισαρίου*. I passi debbono essere considerati nel loro insieme e non basarsi su un solo verso o peggio ancora su un'unica parola! È chiaro che sia l'autore di *Belisario* che quello dell'*Iliade biz*. in questo caso si sono lasciati influenzare dai due passi dell'*Achilleide*, indipendentemente l'uno dall'altro, anche se il poeta dell'*Iliade biz*. da parte sua aveva dinanzi per la composizione della sua opera pure la *Διήγησις τοῦ Βελισαρίου*.

Il secondo caso o, per essere più precisi, la seconda «μικρολεπτομέρεια» riguarda i versi 501-502 χ:

> Τριγύρου γύρου οἱ ἄρχοντες καὶ λαμπροφορεμένοι
> καὶ μέσα κάθεται ὁ βασιλεὺς μὲ θρόνον εἰς τὴν τέντα.

A questo punto Bakker e van Gemert sostengono che dei suddetti versi il secondo «è una aggiunta di χ» e aggiungono nelle note che la descrizione di Λ purtroppo non ci aiuta – giacché è molto breve – «γιὰ τὴν ἐξακρίβωση τῆς ἀρχικῆς μορφῆς τοῦ χωρίου αὐτοῦ». Comunque l'ordine dei versi di Λ 660-62 «δείχνει πὼς μᾶλλον ὁ στ. 502 ἀποτελεῖ προσθήκη τοῦ χ. Πρέπει νὰ προστέθηκε γιὰ νὰ εἰσαγάγει μὲ πιὸ ὁμαλὸ τρόπο τὴν περιγραφὴ τοῦ θρόνου τοῦ στ. 503». Fondarsi sull'opera di Limenitis per appurare la genuinità di un passo della *Διήγησις* mi sembra una

operazione fuorviante, giacché il poeta rodio si mostra quasi sempre un libero rielaboratore della leggenda e si allontana più degli altri testimoni dal modello. Gli editori dovevano semmai seguire l'ordine dei versi della *Rimada* che, pur nella sua rielaborazione dovuta alla necessità della rima, è più fedele di Λ alla forma originaria. In essa, difatti, subito dopo il verso 875, corrispondente al v. 501 di χ

> καὶ κύκλῳ ἔστεκαν ἄρχοντες λαμπρῶς ἐνδεδυμένοι

cui segue per effetto della rima il nuovo verso

> καὶ μετὰ τάξεως πολλῆς ὅλοι κεκοσμημένοι

vien detto, proprio come in χ, che il re sta seduto sul trono:

> Ὁ βασιλεὺς ἐκάθισεν εἰς θρόνον ἐπηρμένον.

Quindi l'ordine dei versi di Λ non può provare che il verso 502 sia una aggiunta di χ in questo punto del racconto, poiché la *Rimada* ci conferma, al contrario, che questo era l'ordine regolare dei versi, per cui doveva risalire almeno a γ.

Ma riprendiamo il discorso di Bakker e van Gemert relativo ai versi 501-502 χ. Essi sfruttando un parallelo già da me istituito tra *Belisario* e la *Iliade biz.*, che ai versi 65-66 presenta la stessa immagine che troviamo nella *St.B.*,

> καὶ μέσα κάθετον ὁ βασιλεὺς εἰς θρόνον ἐπηρμένον
> καὶ γύροθεν οἱ ἄρχοντες μετὰ μεγάλης δόξης,

sostengono che, se si accetta il parallelismo, esso costituisce indizio che il ms χ era la fonte dell'autore dell'*Iliade biz.* Come ognuno può vedere, però, queste due «μικρολεπτομέρειες» non provano affatto che il ms χ fosse la fonte della *Διήγησις γεναμένη ἐν Τροίᾳ*, perché il primo punto ci riporta all'*Achilleide* e per il secondo non ci sono prove obiettive e sicure per considerare il verso 502 una aggiunta risalente a χ.

Vale la pena notare che il primo emistichio del v. 502, scorretto metricamente, andava sanato, come ha già fatto Cantarella, con la eliminazione della congiunzione, perché è inammissibile ritenere che il diaskevasta di χ abbia commesso un errore così banale. Esso è, invece, da attribuirsi ai copisti. E per quanto riguarda il primo verso dell'*Iliade biz.* occorreva segnalare che nel secondo emistichio non v'è innovazione alcuna da parte del suo anonimo autore, perché esso è ripreso

certamente dalla *St.B.* ed inserito nello stesso verso, imitato sempre dalla *St.B.*, con una tecnica ad incastro caratteristica propria di questi autori di testi in demotico. L'emistichio εἰς θρόνον ἐπηρμένον, difatti, ricorre nella *Διήγησις τοῦ Βελισαρίου*, nella *Rimada*, e nel Limenitis, rispettivamente ai vv. 22 NVN², 877 e 909 β, 697 Λ.

Sempre nel capitolo III esaminando i rapporti tra la *St.B.* con altre opere Bakker e van Gemert si soffermano sulle fonti utilizzate dal Limenitis per la composizione della sua *Ἱστορικὴ ἐξήγησις περὶ Βελισαρίου*. Io avevo indicato come fonti, oltre la *Χρονικὴ Σύνοψις* di Costantino Manassìs, il romanzo di *Beltandro e Crisanza* e quello di *Florio e Plaziaflore* (12). E a proposito di quest'ultimo riportavo, oltre l'emistichio e il verso citati dagli editori, quest'altro verso, da loro omesso, a conferma della imitazione:

λιθαρομαργαρίταρα, στολὲς ἠγλαϊσμένες *Fl.* v. 808

ripreso dal Limenitis v. 371

καὶ λιθομαργαρίταρα, στολὰς ἠλαϊσμένας.

Evidentemente i miei raffronti sono sfuggiti ai due editori. Essi insistono, ancora una volta, nell'affermare che la dipendenza sia di χ che di Λ dalla *Achilleide* e da *Florio* sarebbe un argomento alla loro ipotesi, per me peregrina, «πῶς στὸ πρότυπό τους, τὸ γ, ὑπῆρχαν ἐκτὸς ἀπὸ τὴ *Βελ.* καὶ τὰ δύο ἄλλα ἔργα». L'imitazione da parte di Limenitis dell'*Achilleide* e di *Florio* non si spiega immaginando che queste opere fossero contenute nello stesso manoscritto: essa è indipendente dal fatto che figurassero nello stesso codice o meno, perché con lo stesso ragionamento si dovrebbe supporre che la *Χρονικὴ Σύνοψις* di Manassìs ed altre opere ancora sfruttate da Limenitis per la composizione della sua opera fossero contenute necessariamente in un unico manoscritto.

Per quanto riguarda, poi, i rapporti tra *Beltandro e Crisanza* e la *Ἱστορικὴ ἐξήγησις περὶ Βελισαρίου* di Limenitis avevo sostenuto che alcuni emistichi di quest'ultima opera dovevano risalire al romanzo di *Beltandro* e citavo tra l'altro quelli dei versi 492, 686, 706 corrispondenti rispettivamente ai versi 726, 1247 e 93, 131, 1073 di *Beltandro*. A Bakker e van Gemert sembra sia sfuggita la nota del mio articolo; essi

(12) G. Spadaro, *Problemi*, cit., p. 227 nota 2.

comunque oltre a quelle già da me indicate, aggiungono altre tre somiglianze. Di queste, però, una è molto discutibile: essa riguarda il v. 408 Λ

> ὄρη, βουνὰ καὶ θάλασσα, νάπαι ἀντιδονοῦσαν,

che corrisponderebbe al v. 129 di *Beltandro*:

> Ὄρη καὶ κάμποι καὶ βουνά, λαγκάδια καὶ νάπαι.

Ma non vedo come il verso di Limenitis possa essere messo in relazione con *Beltandro*, visto che nel testo della *Διήγησις τοῦ Βελισαρίου* rielaborato dal poeta rodio si trova lo stesso verso:

> ὄρη, βουνὰ καὶ πετρωτὰ σκιρτοῦν (χαλοῦν καὶ χ), ἀντιδονοῦσιν
> v. 297 N[2].

Semmai esso è da mettere in rapporto ai versi 455-456 della *Rimada*

> Ὄρη, βουνὰ καὶ πετρωτὰ καὶ κάμποι ἀντιδονοῦσιν
> καὶ νάπες τε καὶ ποταμοί.....

che richiamano per l'uso delle parole κάμποι e νάπες il verso su citato del romanzo di *Beltandro*.

L'altra somiglianza da loro indicata Λ 407 β –*Βέλθ.* 132 β è inesistente o per meglio dire è errato il termine di confronto. E difatti l'emistichio 407 Λ Δοκῶ καὶ φύσις ἄψυχος è ricalcato su quello identico dell'*Achilleide* v. 1736 δοκῶ καὶ φύσις ἄψυχος.

L'unico esempio, che è stato apportato da Bakker e van Gemert, è quello relativo ai versi 149, 152, 155 di Limenitis derivati, secondo me, dai versi 960-962 di *Beltandro*. Essi sono riusciti a trovare un esempio interessantissimo in quanto ci offre in maniera chiara la possibilità di vedere come un rielaboratore, qual'era appunto Limenitis, si comportava nel rifare un determinato modello. Secondo i due editori i versi in questione sono più funzionali nel Limenitis di quanto non lo siano nel *Beltandro*, e «dato che quest'ultimo e i testi di Limenitis sono tramandati nello stesso manoscritto e che inoltre il testo di *Beltandro* come si conserva oggi, è una redazione posteriore che presenta molte somiglianze con l'*Achilleide* N, possiamo attribuire le suddette somiglianze al lavorio di un diaskevasta della fine del XVI sec. contemporaneo o forse anche identificabile con il Limenitis». Insomma, se non abbiamo capito male, i versi da loro evidenziati del romanzo di *Beltandro* sareb-

bero da attribuire ad un diaskevasta del suddetto romanzo, che li avrebbe attinti dall'opera di Limenitis, o addirittura allo stesso Limenitis. Ma vediamo da vicino i testi:

«Εἴπατε, δότε μοι βουλήν, μὴ φιλοπροσωπῆτε».
Οἱ ἄρχοντες ἐσώπασαν, τινὰς οὐκ ἀπεκρίθην,
εἷς ἕκαστος ἐκδέχετον νὰ λάβωσι τὴν δόξαν.
Τότε τὸ πλῆθος ἔλεγεν ἔμπροσθεν βασιλέως   vv. 114-117 N².

Il Limenitis rielabora questi versi nel modo seguente:

«Εἴπατε, δότε μοι βουλήν, *ἄρχοντές μου, εἰς τοῦτο*....»
Οἱ ἄρχοντες ἐσίγησαν, *κανεὶς λόγον οὐ δίδει*,
ἀλλ' εἷς τὸν ἄλλον ἔβλεπον οἱ ἄρχοντες ἐκεῖνοι,
λοξῶς, φοξῶς, ἀλωπεκῶς, καὶ ὥσπερ τὴν ἀρκούδα.
Καὶ πάλιν ἐξεφώνησεν ὁ μέδων *ἐκ δευτέρου*·
πολλὰ ἐλογοτρίβησαν οἱ μεγιστάνοι τότε.
Βλέποντα οὕτως ἔκραξε τὸ πόπολον τῆς χώρας,
φωνὰς τρανὰς ἐφώναξαν οἱ πάντες ἐν τῷ ἅμα   vv. 149, 152-158.

ecco il passo di *Beltandro*:

«Εἴπατε, δότε μοι βουλήν, *ἄρχοντές μου, εἰς τοῦτο*»
Οἱ πάντες ἐσιώπησαν, *κανεὶς λόγον οὐ δίδει*·
καὶ πάλιν προσεφώνησεν ὁ ρῆγας *ἐκ δευτέρου*
καὶ τότε ἀπιλογήθησαν οἱ ἄρχοντες καὶ λέγουν   vv. 960-963.

A prima vista il romanzo di *Beltandro* sembra mostrare, almeno a forma in cui ci è pervenuto, l'influsso, in questo passo dell'opera, imenitis: l'emistichio Εἴπατε, δότε μοι βουλήν della *St.B.* lo conferebbe. Ma vediamo più da vicino il modo di lavorare del poeta ɔ. Egli ha sfruttato per la composizione della sua opera diverse : tra queste in particolare modo la *Χρονικὴ Σύνοψις* di Cost. Manas-l'*Achilleide*. Gli stessi editori non possono fare a meno di riconoıe gli influssi. Per la *Cronaca* di Manassis essi sono debitori a padimitriu, per l'*Achilleide* a me. Dalla prima, ritenuta «Σημανπηγή, λογοτεχνικὴ καὶ λεξιλογική», oltre a numerosi prestiti venindicati parecchi emistichi ed espressioni simili o consimili, come s.

Man. 4222 οὐ συστενάζεις, δίκη; -> *Lim.* 96 Οὐ συστενάζεις, δίκη;
» 1235 ἄνδρες αἱμάτων πάντες -> » 328 ἄνδρες αἱμάτων ἦσαν
» 4291 ἀλλὰ γὰρ πῶς ἐξείπω; -> » 334 ἀλλὰ καὶ πῶς ἐξείπω;
» 620 μέχρι τοῦ περιόρθρου -> » 395 μέχρι τοῦ περιόρθρου
» 6495 Τοιαῦτα σου τὰ παίγνια -> » 419 Τοιαῦτα σου τὰ παίγνια
» 4377 ἄστατε τροχὲ βίου -> » 492 τροχὲ ἀσύστατε βίου
» 3703 ἐλούετο τοῖς αἵμασιν ἡ τῶν Ῥωμαίων σπάθη ->
Lim. 312 ὅλον τὸ κατακέρδισεν ἡ σπάθη τῶν Ῥωμαίων.

Talvolta un emistichio, preso a modello, viene rifatto dal Limenitis, come nel caso seguente:

Man. 3249 σκορπίε μυριόκεντρε -> *Lim.* 16 σκορπίον... μὲ μύρια κεντρούνια,

oppure un verso intero viene lievemente ritoccato e adattato al nuovo contesto, come avviene per

Man. 573 ἐνέπλησε λαφύρων τε καὶ σκύλων τοὺς συμμάχους ->
Lim. 769 καὶ σκύλα τε καὶ λάφυρα ἐνέπλησε τὴν Πόλιν.

Ma più interessante per il nostro assunto è vedere come il Limenitis fa suoi, riadattandoli con l'aggiunta di nuovi emistichi, versi attinti dalla *Χρονικὴ Σύνοψις* di Manassìs (vv. 3352-3353):

> *Ἤκουσε* ταῦθ' *ὁ βασιλεύς, ἐπένευσεν αὐτίκα,*
> *ἐπῄνεσε τὸν ἄνθρωπον τῆς* φιλανθρώπου *γνώμης.*

Ed ecco nel *Lim.* (vv. 567-569):

> *Ὁ βασιλεὺς* ὡς *ἤκουσε* τοῦ ἄρχοντα τοὺς λόγους,
> *ἐπήνεσεν τὸν ἄνθρωπον τῆς φιλαδίκου γνώμης,*
> ἐπείσθηκεν εἰς τὴν βουλήν, *ἐπένευσεν αὐτίκα.*

L'aggettivo φιλάδικος, in unione a γνώμη, non è neppure innovazione del poeta rodio. Egli trovava l'emistichio già fatto nella stessa *Cronaca* del Manassìs: τῆς φιλαδίκου γνώμης 3160, ἐκ φιλαδίκου γνώμης 3318. E ancora: ὁ παντεπόπτης *ὀφθαλμός... προσέσχεν, εἶδεν, ἔβλεψεν,* ἐζήλωσεν ἠχθέσθη vv. 4533-34 che diventano Ἀλλ' *ὀφθαλμὸς* ὁ ἄυπνος... *προσέσχεν, εἶδεν, ἔβλεψεν·* ἄκουε τί ἐσυνέβη vv. 110-111.

Ebbene, Limenitis si serve dell'*Achilleide* adoperando la stessa tecnica compositiva, anzi impreziosendola. Difatti da una parte attinge da essa taluni emistichi, come per esempio:

Ach.	626 νικητὴς τροπαιοῦχος	->	*Lim.*	173 νικητὴς τροπαιοῦχος
»	1299 νὰ μὴ ἔχουν πόθεν φύγουν	->	»	267 νὰ μὴ ἔχουν πόθεν φύγει
»	193 εὔτολμα, ἀνδρειωμένα	->	»	279 ἀνδρειωμένα, εὔτολμα
»	828 καὶ αὐτὴν τὴν Ἀφροδίτην	->	»	404 καὶ αὐτὴν τὴν Ἀφροδίτην
»	211,1132 τῶν νέων τὰς παραταγὰς	->	»	405 τῶν νέων τὰς παραταγὰς
»	1736 δοκῶ καὶ φύσις ἄψυχος	->	»	407 δοκῶ καὶ φύσις ἄψυχος
»	689 τὸν ὄντως ἀνδρειωμένον	->	»	547 τὸν ὄντως ἀνδρειωμένον

o versi interi con lievi mutamenti irrilevanti, come:

Ach. 1369 μή τι δεινὸν συνέβηκεν ἐκ τῶν ἀπροσδοκήτων ->
Lim. 217 μή τι συνέβη με δεινὸν ἐκ τῶν ἀπροσδοκήτων
Ach. 779 ἐξαπορεῖ μου ὁ λογισμός, αἱ χεῖρες καὶ ἡ γλῶσσα ->
Lim. 808 ἐξαπορεῖ μου ὁ λογισμός, ἡ γλῶττα καὶ ἡ χεῖρα,

dall'altra parte interviene sul suo modello, che è la *St.B.*, proprio là dove esso presenta chiare ed evidenti segni di imitazione dall'*Achilleide*, sfruttando anch'egli – quasi a voler sottolineare il plagio da parte dell'autore della *St.B.*, che egli aveva davanti e che andava rielaborando – il testo dell'*Achilleide*. Ed ecco come: nella *Διήγησις τοῦ Βελισαρίου* viene detto che la notizia dell'accecamento del glorioso generale Belisario si diffonde rapidamente

> Ἐμάθασιν οἱ ἅπαντες, ἠκούσθη πανταχόθεν
> τὸ πῶς τὸν Βελισάριον, τὸν φοβερόν, τὸν μέγαν,
> *τὸν νικητὴν καὶ τὸν στερρὸν* καὶ δόξα τῶν Ρωμαίων,
> ἐτύφλωσεν ὁ βασιλεύς.... 476-479.

Limenitis ritocca il suo modello, ampliandolo di un verso, in siffatta maniera:

> Ἐμάθασιν οἱ ἄρχοντες, ἠκούσθη πανταχόθεν
> τὸ πῶς τὸν Βελισάριον, *τὸν μέγα τροπαιοῦχον,*
> *τὸν νικητήν τε καὶ στερρόν, τὸν ὄντως ἀνδρειωμένον,*
> τὸν φρόνιμον καὶ πρακτικόν, τὴν δόξαν τῶν Ρωμαίων,
> ὁ βασιλεὺς ἐτύφλωσεν... 637-641.

Ebbene, egli si è servito proprio del passo dell'*Achilleide* – da cui era stato attinto il primo emistichio del v. 468 dall'autore della *St.B.* – estendendo l'imitazione a tutto il verso, e anche al secondo emistichio del verso precedente. I versi dell'*Achilleide*, tenuti presenti sia dal Limenitis e prima ancora dall'autore della *St.B.*, sono i seguenti:

> καὶ πρὸς τὸν πανεξαίρετον πεφιλημένον παῖδα,
> τὸν Ἀχιλλέα τὸν θαυμαστόν, *τὸν μέγαν τροπαιοῦχον,*
> *τὸν νικητήν τε τὸν στερρόν, τὸν ὄντως ἀνδρειωμένον,*
> ἐπῆγαν ἐπεσώθησαν... 687-690

Non diversamente fa il Limenitis con un'altra sua fonte: il romanzo di *Beltandro*. Egli vi attinge emistichi, quali

Belt. 1247	ἐν ταπεινῷ τῷ σχήματι	->	*Lim.* 686 ἐν ταπεινῷ τῷ σχήματι
» 93,131	καὶ ψόγον οὐκ ὀλίγον	->	» 706 τὸν ψόγον οὐκ ὀλίγον

e si serve dello stesso procedimento da noi notato a proposito dell'*Achilleide*, cioè interviene, talora, a sottolineare il prestito da parte dell'autore della *St.B.* nei confronti del romanzo di *Beltandro e Crisanza*. E difatti il poeta della nostra *Διήγησις* vi aveva attinto qualche emistichio quale, per esempio,

Belt. 2263	τί πρᾶξαι, τί ποιῆσαι	->	*Διηγ.* 182 τί πράξειν, τί ποιῆσαι
» 1174	τί πράξω τί ποιήσω	->	
» 1216	τὸ φοβερὸν καὶ μέγαν	->	» 477 τὸν φοβερόν, τὸν μέγαν
» 960	Εἴπατε, δότε μοι βουλήν	->	» 114 N² Εἴπατε, δότε μοι βουλήν.

E a proposito di quest'ultimo emistichio, ecco il modo come interviene il poeta rodio sul suo modello principale:

> «*Εἴπατε, δότε μοι βουλήν*, μὴ φιλοπροσωπῆτε».
> *Οἱ ἄρχοντες ἐσώπασαν*, τινὰς οὐκ ἀπεκρίθην...
> *Τότε* τὸ πλῆθος ἔλεγεν ἔμπροσθεν βασιλέως 114-117 N²

> «*Εἴπατε, δότε μοι βουλήν, ἄρχοντές μου, εἰς τοῦτο*...»
> *Οἱ ἄρχοντες ἐσίγησαν, κανεὶς λόγον οὐ δίδει*...
> *Καὶ πάλιν ἐξεφώνησεν* ὁ μέδων *ἐκ δευτέρου*·
> πολλὰ ἐλογοτρίβησαν οἱ μεγιστάνοι *τότε*...
> *Lim.* vv. 149, 152-156,

sfruttando proprio il passo corrispondente di *Beltandro* da cui era stato preso in prestito il primo emistichio da parte dell'autore della *St.B*:

> «*Εἴπατε, δότε μοι βουλήν, ἄρχοντές μου, εἰς τοῦτο*»
> Οἱ *πάντες ἐσιώπησαν, κανεὶς λόγον οὐ δίδει*·
> *καὶ πάλιν προσεφώνησεν* ὁ ρήγας *ἐκ δευτέρου*
> καὶ *τότε* ἀπιλογήθησαν οἱ ἄρχοντες καὶ λέγουν *Belt.* 960-963.

Si tenga presente che nel romanzo di *Beltandro* ricorre ancora parte del verso 962: *καὶ πάλιν* ἤκουσε φωνὴν μεγάλην *ἐκ δευτέρου*.

Non ci sono dubbi per noi: il Limenitis ha attinto dal romanzo di *Beltandro*, come aveva fatto pure per la *Cronaca* di Manassis e per l'*Achilleide* e certamente anche per altre opere che allo stato attuale ci rimangono ignote.

Nel capitolo «Τρόπος ἐργασίας» dei diaskevasti delle redazioni a noi giunte, a proposito della redazione χ gli editori notano le differenze che questa presenta rispetto a γ. Una di essa è la seguente: «Ὁ διασκευαστὴς μὲ παραπεμπτικὸ σημάδι, *ποὺ δὲν τὸ πρόσεξαν οἱ γραφεῖς* τῶν N καὶ V, ἤθελε νὰ μεταθέσει τοὺς στ. 226-27».

Ma quali sono le ragioni che hanno indotto Bakker e van Gemert a mutare l'ordine tràdito dei versi? Sembra che siano dovute al *χωρὶς γὰρ* iniziale del v. 226, in luogo di *ἕνα δὲ* di N² 243 e di *ἕνα γὰρ* di ρ 367, e al v. 229, considerato un'aggiunta di χ. Sorprende innanzi tutto che nel commento vien fatta la seguente affermazione, in stridente contrasto con quanto detto nel capitolo introduttivo su citato: «*Οἱ ἀντιγραφεῖς βέβαια πρόσεξαν τὸ παραπεμπτικὸ σημάδι* στὸ σημεῖο ἐκεῖνο, ἀλλὰ ἔγραψαν ἐκεῖ τὸ σημερινὸ στ. 229, ποὺ θὰ ἦταν στὸ πρότυπό τους γραμμένος στὸ τέλος τῆς σελίδας ἢ στὸ περιθώριο. ... ὡς προσθήκη τοῦ χ». Sono solo congetture!

A questo punto ci conviene esaminare il brano come ci è stato tramandato inquadrandolo nel contesto del racconto. Belisario, dopo aver dato fuoco alle navi ed aver esortato i suoi a combattere da prodi, riesce ad impadronirsi di tutta l'isola di Inghilterra, tranne però del castello che è una vera roccaforte. Molti uomini cadono per la sua conquista:

> Μά τὴν ἀλήθειαν τὴν καλήν, ψέμαν οὐδὲν τὸ λέγω 212
> ἂν εἶχαν ἔχει κάτεργα νὰ σέβουν νὰ γλυτώσουν
> καὶ νὰ θαρροῦν στὰ κάτεργα νὰ σέβουν νὰ γλυτώσουν,
> στραφῆν ἠθέλαν ἄπρακτοι μὲ ἐντροπὴν μεγάλην. 215
> Οὔτε νὰ φύγουν εἶχασιν, μέλλουσι ν' ἀποθάνουν.

Βάνουν καὶ στερεώνουσιν καὶ πόλεμον κτυποῦσιν,
ὥσπερ θηρία ἀνήμερα, οὕτως ἐπολεμίζαν.
Πλῆθος ἀνδρῶν ἀπέθανον ἀπὲ τῶν δύων τὰ μέρη,
χωρὶς γὰρ σκῆπτρον, πενιχρόν, ἐκ τῶν πτωχῶν ἀνθρώπων, 220
οὔτε Ἀσάνοι ἦτασιν οὔτε Παλαιολόγοι.
Ποιοῦσιν σκάλες ξύλινες, πηδοῦσιν εἰς τὸ κάστρον (220)
καὶ τὰ σπαθία δαγκάνουσιν, λούγουνται αἱματώδεις,
ἀνδρῶν σωμάτων διασκελοῦν, πηδοῦσιν εἰς τὸ κάστρον.
Ὁ πρῶτος ὁποὺ ἐσέβηκεν κάστρον τῆς Ἐγγλιτέρας 225
τὸ ὄνομά του Ἀλέξιος καὶ ὁ ἄλλος Πετραλίφης,
ἀπὸ μικρήν τε γενεάν, ἦταν δημοτυχῖται. (225)
Καὶ ἐκ τὰ πολλὰ λαβώματα τὰ εἶχασιν ἐκεῖνοι,
δύο ἀδελφοὶ ὁμομήτριοι, ἄνδρες ἀνδρειωμένοι,
ἐπῆραν, ἐπαράλαβαν τὸ κάστρον καὶ ἐχαρῆκαν, 230
χαρὰν μεγάλην ἔκαμαν μικροί τε καὶ μεγάλοι.

Il racconto si presenta con lo stesso ordine dei versi, con la stessa successione degli avvenimenti, anche nelle altre redazioni, soprattutto in N² ed in ρ (Λ rielabora, omette ed aggiunge più di tutti). Perché supporre che l'autore di χ abbia voluto innovare con questo ipotetico spostamento di versi, se proprio essi, poi, sono costretti ad ammettere «πὼς δὲν ἀντιλήφτηκε πὼς τὸ *πενιχρὸν* δὲ σημαίνει πιὰ τίποτα» in questo nuovo contesto da loro ristabilito? A me pare, al contrario, che il χωρὶς γὰρ nel posto in cui ci è stato tramandato non crea alcun problema: una gran moltitudine di uomini muore da entrambe le parti, persone senza alcun potere, di umili condizioni, povera gente, non appartenevano a ricche e potenti famiglie, come potevano essere gli Asani e i Paleologi. Ciò nonostante riescono ad irrompere nel castello in mezzo a tanto sangue. I primi a penetrare nella roccaforte sono Alessio e Petralifis, di umile schiatta, di oscura stirpe. Con il corpo pieno di ferite, i due intrepidi fratelli germani conquistano – ovviamente insieme con i commilitoni – il castello in mezzo alla gioia e al tripudio generale.

Come si vede, lo spostamento dei due versi, proposto dagli editori, non è necessario né convincente.

Ulteriori osservazioni e note critiche su questa edizione della *St.B.* saranno oggetto di altri miei lavori.

Università di Catania Giuseppe Spadaro

UN NOUVEAU MONUMENT BYZANTIN DE TERRE D'OTRANTE: LA CHAPELLE SAINT-NICOLAS DE CELSORIZZO, PRÈS D'ACQUARICA DEL CAPO, ET SES FRESQUES (AN. 1283)

Depuis la fin du siècle dernier, les peintures des sanctuaires byzantins de Terre d'Otrante ont fait l'objet de nombreuses études, dont les plus anciennes portent les noms prestigieux de Charles Diehl et d'Émile Bertaux. Les cryptes qui abritent nombre d'entre elles ont été répertoriées à plusieurs reprises et de façon de plus en plus exhaustive. Quant aux fresques des églises et des chapelles *sub divo*, plus facilement accessibles, il y a longtemps déjà qu'elles sont connues des spécialistes. Si notre documentation s'est parfois enrichie en ce domaine, elle le doit surtout à des restaurations récentes, qui ont permis de mettre à jour de nouvelles peintures dans des édifices dont l'existence avait été déjà signalée. C'est dire que la découverte d'un cycle iconographique ignoré jusqu'ici des historiens de l'art, comme l'est celui de Celsorizzo, que nous nous proposons de décrire dans les pages qui suivent, n'est pas un événement banal. Le mérite en revient à notre ami l'architecte Vincenzo Peluso, qui, à l'instar du grand érudit salentin Cosimo De Giorgi, prospecte sans relâche le territoire de sa région à la recherche des vestiges du passé. C'est lui qui, en 1985, nous signala l'existence, sur ce site, d'une chapelle renfermant des fresques et des inscriptions.

La chapelle de Celsorizzo est située dans un ensemble fortifié [1], à proximité d'autres édifices intéressants, comme la chapelle byzantine

[1] Voir R. De Vita, *Castelli, torri ed opere fortificate di Puglia*, 2e éd., Bari 1982, p. 220 et photo 234; C. De Giorgi, *La provincia di Lecce. Disegni illustrativi*, Galatina 1989, p. 110-111 (vue d'ensemble de la *masseria* de Celsorizzo et reproduction d'un dessin au crayon de l'auteur représentant la «Casina del Principe di Alessano e Celsorizzo»).

de la Madonna dei Panetti [2], sur laquelle nous reviendrons dans un prochain article, et un colombier de grandes dimensions, construit en 1550 par un seigneur de l'endroit, Fabrizio Guarino [3]. Ces vestiges d'un ancien *casale* jouxtent aujourd'hui les premières maisons d'Acquarica del Capo, localité qui fait partie du diocèse d'Ugento et se trouve à mi-chemin entre la cité épiscopale et le Cap de Leuca, sur la façade ionienne de la péninsule salentine.

Le sanctuaire proprement dit n'a jamais été étudié auparavant [4]. Son importance et l'état de délabrement dans lequel il se trouve nous invitent à donner de l'édifice et des fresques qu'il renferme une description aussi détaillée que possible, résultat de plusieurs séjours sur place effectués entre 1985 et 1990 [5].

Architecture

Dans son état actuel, la chapelle est coiffée d'une tour imposante de plan rectangulaire (fig. 1). Laissant aux spécialistes d'architecture militaire le soin de déterminer la date de construction de cet ouvrage défensif, nous nous bornerons à exposer ici les modifications qu'elle a entraînées dans la structure du sanctuaire. Le niveau inférieur de ce dernier correspond au glacis de la tour, dans lequel il est entièrement

---

[2] Cf. *Guida d'Italia del Touring Club italiano. Puglia*, Milan 1962, p. 433, où elle est sommairement signalée.

[3] Ainsi qu'il résulte de l'inscription que voici: «Fabricius Guarinus columbarium hoc fructus aucupandique caussa construxit sibi suis amicisque anno D(omi)ni M.D.L.».

[4] Il est curieux que De Giorgi, d'ordinaire si attentif à ce genre de monuments, ne l'évoque même pas en parlant d'Acquarica: «Sebbene surto questo paese, secondo le tradizioni locali, dalle rovine di *Pompignano*, *Cecioviz-zo* (oggi *Celso rizzo*) ad un chilometro a N. O. dell'abitato, e di *Cardigliano* del quale resta il nome in quello di due fattorie a sette chilometri di distanza al N. E. di Acquarica, pure non presenta oggi nulla di antico e di notevole per la storia e per l'arte di Terra d'Otranto» (C. De Giorgi, *La provincia di Lecce. Bozzetti di viaggio*, II, Lecce 1888, p. 137). En revanche, S. Palese, *L'origine della parrocchia di S. Carlo Borromeo e la cronologia dei suoi parroci*, dans *Acquarica del Capo 1970. Raccolta di studi e ricerche...*, Galatina 1970, p. 7, signale l'existence de la chapelle.

[5] Nous avons reçu, dans nos déplacements, le concours amical de Louis Duval-Arnould et de Vincenzo Peluso. Nous leur sommes notamment redevables des photographies qui illustrent cet article.

englobé. Les transformations apportées à l'édifice primitif ont eu pour conséquence d'aveugler la plupart des ouvertures d'origine et de modifier l'apparence interne de la couverture de la chapelle. On y accède de nos jours par le côté sud (fig. 2 et pl. II), alors que la porte d'entrée principale, qui s'ouvrait jadis sur le mur occidental, a été supprimée lors de l'érection de la tour. L'épaisseur du glacis en a fait disparaître complètement l'emplacement extérieur. Vue de l'intérieur, elle se présente sous l'aspect d'une niche en arc bombé, dont la partie inférieure a été maçonnée.

De plan longitudinal, la chapelle ne comporte qu'une seule nef, qui mesure 7,80 m de long sur 3,70 m de large, et dont les murs, répartis apparemment en trois travées inégales, s'élèvent à la rencontre d'une voûte en berceau brisé, renforcée par des doubleaux retombant sur des pilastres, qui culmine à 4,50 m. Il s'agit, en réalité, d'arcs de soutènement postiches, plaqués par la suite lors de l'élévation des étages supérieurs de la tour (fig. 3). L'un de ces trois arcs est maintenant écroulé, ainsi que ses pilastres d'appui. Les deux arcs encore en place sont disjoints de la voûte en plusieurs endroits et reposent sur de faux pilastres, non engagés, au moyen d'impostes en pierre locale à moulure frontale cannelée.

A l'est, le chevet consiste en une abside en cul-de-four, désormais incorporée dans le glacis et les constructions adventices de la *masseria*. Elle est précédée de l'un des arcs de soutènement et de deux faux pilastres adossés à l'arc absidial lui-même.

L'intérieur de la chapelle, bâtie en grand appareil, recevait la lumière du jour de deux petites fenêtres rectangulaires, dont l'une, condamnée par la suite, était percée au centre de l'hémicycle absidial et l'autre à l'extrémité orientale de la paroi sud. Par suite de l'adjonction du glacis, cette dernière a été transformée en un lucernaire oblique (fig. 20 et pl. II, 30). Un autre lucernaire, à présent bouché, avait été pratiqué également dans l'épaisseur du glacis et du mur intérieur obstruant l'ancienne porte d'entrée.

On relève çà et là sur les parois et la voûte des traces d'incendies ou, tout au moins, de feux allumés à l'intérieur de l'édifice. Le noircissement est particulièrement intense sur la paroi septentrionale et la partie de la voûte qui la surplombe, ainsi qu'au niveau de l'arc doubleau central. A un premier coup d'œil, il semblerait que le noircissement des parois soit, par endroits, sous-jacent et, par conséquent, antérieur à la couche d'enduit préparatoire supportant les fresques; c'est le cas, par exemple, dans les parties nord-est et sud-ouest de l'édifice.

En revanche, la moitié nord de la voûte témoigne d'un obscurcissement ultérieur, qui a recouvert les peintures elles-mêmes (fig. 4).

INSCRIPTION DE FONDATION

La chapelle de Celsorizzo est pourvue d'une dédicace, qui, malgré les graves dommages qu'elle a subis, peut être reconstituée en grande partie, tout au moins en ce qui concerne ses éléments essentiels. L'inscription est peinte au-dessus de la porte principale, murée par la suite, comme il vient d'être dit. Elle occupe un espace délimité dans sa partie inférieure par l'arc de la porte et entouré d'un bord de couleur rouge. La largeur de la surface écrite est au sommet de 120 cm et sa hauteur est de 29 cm au centre. Les lettres, peintes en noir sur fond ocre, mesurent de 30 à 35 mm; les lignes rectrices sont de couleur rouge, comme le cadre (fig. 5 et pl. III, 34).

L'inscription, rédigée en latin, se termine par quelques mots grecs. La lecture que nous en proposons n'aurait pas été possible sans des examens répétés et attentifs de l'original. Les lettres pointées désignent des caractères mutilés, mais parfaitement identifiables sur place. Nous n'avons pas retenu dans notre édition quelques vestiges de lettres par trop insignifiants. Pour éviter des difficultés d'ordre typographique, la partie grecque a été transcrite en minuscule afin de permettre la reproduction fidèle des accents.

1 ANNO AB I(N)CARNAṬIO(N)E · D(OMI)NI [MILLESIMO] DVCE[N]TES(IMO) ỌÇṬẠ[GESIMO TERCIO INDICTIONE]

2 ṾND(E)CI(M)A · REGNẠ[NTE ILLU]STRISS(IM)O D(OMI)ṆỌ NOSTRO KAR[O]ḶỌ [IHERVSALEM ET SICILIE]

3 REGE · Ḍ[. . MENS. . APR]ỊLIS IOH(ANNE)S D(E) OGE(N)TO CASALIS CICIVICI D(OMI)N(V)S V]NA CV(M) DỌṂ[I]Ṇ[.]

4 [. . .]IE · S[. . . . . .] DVCTVS P(RO) RE(M)ỊTIO(N)[E] ET BENEFICATIO(N)E A(N)I(M)E SVE [ET] PAR[ENT]V(M) SVOR(VM)

5 [BA]SILICA[M ISTAM CONST]RVI (ET) PI(N)GI FECỊT [A]D HO(NO)RE(M) DEI (ET) BEATI NICOLAỊ EP(ISCOP)I

6[a] [G]LO(RIO)SI CO(N)F[ESSORIS].

6[b] † Ἐζωγραφήθη [διὰ]

7 χẹịρọ̀ς Ṇ[. . . . . .] Μελιτίνου κ̣[αὶ]

8 [N]ịκ̣ọλ̣[άου. . . . . .].

Dans sa partie initiale, le formulaire de l'inscription évoque quel-

que peu celui des actes notariés de l'époque. La date ne fait aucun doute car la mention de l'indiction (11), bien visible, vient heureusement suppléer la perte de l'unité dans l'année de l'ère chrétienne. Nous avons donc affaire à une date se situant entre le 1er septembre 1282 et le 31 août 1283. Les quelques lettres encore déchiffrables à la lg. 3, entre le mot «rege» et le nom du fondateur, Jean d'Ugento, permettent de préciser davantage. Il s'agit d'un D – fort abîmé, mais qui ne prête pas à discussion – et d'une terminaison ILIS, séparés par une lacune assez brève. Plutôt que d'y voir un qualificatif se référant à Jean d'Ugento, il est probable qu'il faille interpréter les lettres en question comme la suite des données chronologiques précédentes et lire à cet endroit: D[IE.. MENSIS APR]ILIS. La lecture D[E MENSE APR]ILIS est également possible; semblable façon d'introduire la mention du mois par la préposition *de* est bien attestée en Italie au XIVe siècle, par exemple dans des inscriptions de Ligurie [6] et des Marches [7].

La titulature de Charles d'Anjou est de toute évidence présentée ici sous une forme abrégée. L'espace effacé à la fin de la lg. 2 ne devait guère renfermer que ses titres les plus prestigieux, celui de roi de Jérusalem, qu'il détenait depuis 1277, et celui de roi de Sicile.

Les noms de Jean d'Ugento et du casale de Cicivizzo (*Cicivicus*), dont il est le seigneur, se lisent sans difficulté, tout au moins sur place. Les mots «[u]na cu(m) domin[a]» (ou «domin[o]») [8] annoncent le nom d'un second personnage, dont il ne reste plus que les deux dernières lettres (IE), à la lg. 4; il est probable qu'il désignait la femme du seigneur de Cicivizzo. Du complément à l'ablatif exigé par «ductus», on ne distingue plus que le S initial. Toujours à la lg. 4, le substantif «re(m)itio(n)[e]» est sûr; on aurait vu plus volontiers à cette place le mot «redemptione». Même s'il n'est pas attesté comme tel, à notre

(6) Voir, par exemple, C. Varaldo, *Corpus inscriptionum medii aevi Liguriae*, I: *Savona - Vado - Quiliano* (Collana storica di fonti e studi, 27), Gênes 1968, n° 4, p. 45: «M°CCC°XXIIII° de m(en)se octobris facta fuerunt» (l'inscription se réfère probablement à une partie des murs de la ville de Savone).

(7) G. Avarucci et A. Salvi, *Le iscrizioni medioevali di Cingoli* (Università degli studi di Macerata..., Testi e documenti, 31), Padova 1986, n° 42, p. 95-96: «Anno. D(omi)ni. M°.CCC°.XXX°VI°. de. mense. septe(m)bris. in. festo. beati. Ierolimi...» (fondation et dotation de la chapelle Saint-Jérôme).

(8) Le mot n'est pas abrégé.

connaissance tout au moins, le mot «beneficatio(n)e» (lat. class. «benefactio») n'est pas douteux non plus.

Quelque peu mutilée du début, la lg. 5 renferme les informations relatives à la construction et à la décoration de la chapelle. Les lettres -SILICA-, bien visibles, permettent de reconstituer aisément le substantif «basilicam», auquel le rédacteur de l'inscription a recouru pour la désigner (9). Il n'est évidemment pas possible de choisir entre les démonstratifs «hanc» et «istam»; le second est quelque peu préférable au premier, qui ne disposerait peut-être pas de la place suffisante au début de la ligne, avant le substantif. Le nom du patron du sanctuaire, saint Nicolas de Myre, est clair; ses épithètes le sont un peu moins.

La partie grecque de l'inscription, plutôt brève, qui renfermait le nom du peintre – ou des peintres –, est plus abîmée encore que la partie latine. A en juger par le peu qu'il en reste, le texte était régulièrement accentué. Le premier mot est parfaitement lisible: il s'agit de la forme verbale εζωγραφήθη, sans esprit, semble-t-il, et précédée d'une croix. La partie initiale de la septième ligne, à gauche de l'arc, commence par le substantif χειρὸς, fort pâli, suivi d'une lettre mutilée, qui devrait être le début d'un prénom; il n'est pas exclu qu'il s'agisse d'un nu. Sur la même ligne, à droite de l'arc, le mot Μελιτίνου, accentué sur l'avant-dernière syllabe, est bien net. Tout de suite après cela, on devine à grand-peine les contours d'un kappa presque entièrement effacé, peut-être le début de la préposition καί. L'espace initial de la dernière ligne, sur la partie gauche de l'arc, est occupé par les vestiges de plusieurs lettres; sur la base des rares traits encore discernables, on serait tenté de restituer à cet endroit le prénom [Ν]ικολ[άου]. L'analyse stylistique des fresques confirmera, comme nous aurons l'occasion de le dire, l'hypothèse de la présence de deux peintres à Celsorizzo, suggérée dès à présent par le déchiffrement de la partie grecque de l'épigraphe.

---

(9) Art. *Basilica (1)*, dans *Mittellateinisches Wörterbuch bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert*, I, Munich 1967. Employé fréquemment à l'époque mérovingienne, il est encore utilisé normalement dans l'épigraphie latine au XIIe siècle, comme le signale le *Corpus des inscriptions de la France médiévale*. Textes établis et présentés par R. Favreau... sous la direction de E.-R. Labande, 6, Paris, 1981, p. 97; plusieurs exemples, *ibid.*, 6, nos 10 et 36; 12, no 66; 13, no 7; 14, no 61. Nous n'avons pas trouvé d'attestation du mot «basilica» dans le recueil de R. Jurlaro, *Epigrafi medievali brindisine*, dans *Studi salentini*, 13, fasc. 31-32 (1968), p. 231-277.

Nous terminons ces remarques relatives à la lecture de l'inscription de dédicace en en donnant la traduction:

«En l'année de l'incarnation du Seigneur 128[3, indiction] 11, durant le règne de notre très illustre seigneur Charles, roi [de Jérusalem et de Sicile], au [mois d'avr]il (*ou* tel jour du mois d'avril), Jean d'Ugento, seigneur du *casale* de Cicivizzo, avec d[ame...], mû par [.....], pour la rémission et le bénéfice de son âme et <de celles> de ses parents, a fait [const]ruire et peindre cette chapelle en l'honneur de Dieu et du bienheureux Nicolas, évêque et glorieux confesseur.

Elle a été peinte de la main de N[.....] Mélitinos et [N]icol[as...]».

Le mot Μελιτίνου, dont on ne sait s'il était précédé ou non de l'article, ne peut que désigner la localité d'origine, le surnom ou le nom de famille du premier peintre. La présence dans la région de plusieurs ethniques à suffixe – ῖνος (Ὑδρουντῖνος, Ταραντῖνος, Νεριτῖνος, par exemple) nous invite d'abord à envisager la première hypothèse, mais, à vrai dire, on ne voit pas très bien quel toponyme salentin aurait pu donner naissance à cet adjectif [10]. Il n'est pas exclu, en revanche, qu'on ait affaire à un ethnique d'origine calabraise, où il existe une localité portant le nom de Melito (*Melitum*), aujourd'hui Melito di Porto Salvo [11]. On trouve, dans la région de Rossano un torrent τοῦ Μελιτήνου, mentionné dans la Vie de saint Barthélemy de Simeri [12], et un monastère du même nom, attesté

---

[10] Melissano, qui n'est pas très loin d'Acquarica del Capo, ne peut être retenu puisque les anciens toponymes latins de la région en *-anum* forment normalement leurs ethniques au moyen du suffixe -ίτης: voir, par exemple, Ρουφιανίτης («de Ruffano») dans la souscription du *Brixiensis Quirin.* A IV 3 (E. MARTINI, *Catalogo di manoscritti greci esistenti nelle biblioteche italiane*, I [Indici e cataloghi, 19], Milan, 1893, p. 244).

[11] Voir G. ALESSIO, *Saggio di toponomastica calabrese* (Biblioteca dell'«Archivum Romanicum», ser. II, 25), Florence 1939, n° 2489, p. 252, où sont signalés d'autres toponymes calabrais apparentés, remontant tous, selon l'auteur au mot μέλι, -ιτος. Deux autres localités du même nom existent en Campanie, Melito di Napoli, près d'Aversa, et Melito Irpino, dans la province d'Avellino: cf. L. GIUSTINIANI, *Dizionario geografico-ragionato del Regno di Napoli*, V, Naples 1802, p. 430-432.

[12] *A.SS. Sept.*, VIII, Anvers 1762, p. 812; cf. P. BATIFFOL, *L'abbaye de Rossano. Contribution à l'histoire de la Vaticane*, Paris 1891, p. 3.

dans le colophon du *Vaticanus gr.* 1997 ([13]), ainsi que dans un censier du XV[e] siècle conservé dans le *Barberinianus gr.* 541 ([14]). On notera également que les Registres angevins évoquent un certain *Iohannes de Melito*, juge à Lecce à la fin du XIII[e] siècle ([15]), mais l'appellent également *Iohannes de Mileto* ([16]). La ville calabraise de Mileto, siège d'un évêché depuis l'époque normande, ne devrait pas entrer en ligne de compte puisque la voyelle de sa première syllabe est toujours un *i* dans les sources médiévales grecques et latines ([17]). On ne retiendra pas non plus, en dehors d'Italie, l'île de Malte (Μελίτη), dont est dérivé Μελιταῖος ([18]), ni la ville cappadocienne de Mélitène ou Melita (Μελιτήνη), qui donne un ethnique – Μελιτηνός – accentué sur la dernière syllabe ([19]).

Sans écarter tout à fait l'hypothèse d'un surnom (μελίτινος, – ίνου, mielleux), la solution la plus probable, a notre avis, est qu'il s'agit d'un ancien ethnique ([20]), devenu simple nom de famille à l'époque qui

([13]) Édition du colophon dans Batiffol, *L'abbaye de Rossano*, p. 152, n° 4 (μονῆς τοῦ Μελιτήνου). Le mot est erronément accentué sur la dernière syllabe dans Hagiographi Bollandiani et P. Franchi de Cavalieri, *Catalogus codicum hagiographicorum Bibliothecae Vaticanae*, Bruxelles 1899, p. 182.

([14]) Batiffol, *L'abbaye de Rossano*, p. 117 («abbas Militini»).

([15]) R. Filangieri, *I registri della cancelleria angioina* (35 vol. parus, Naples 1950-1985, cités par la suite sous le sigle *RCA*), XIII, n° 188, p. 246-247.

([16]) *Ibid.*, IV, n° 44, p. 219-220.

([17]) Voir les témoignages recueillis par Alessio, *Saggio di toponomastica*, n° 2574, p. 260. Sur le toponyme Torre Mileto, voir ci-dessous, note 63.

([18]) W. Smith, *A Dictionary of Greek and Roman Geography*, II, Londres 1873, p. 320-321.

([19]) *Ibid.*, p. 321-322.

([20]) Nous ne connaissons pas d'inscriptions gréco-salentines où le lieu de résidence d'un artiste ou d'un commanditaire soit rendu par un ethnique. C'est en général le toponyme lui-même qui y est cité, avec ou sans spécification, soit directement au génitif, soit précédé de la préposition ἀπό: cf. A. Jacob, *Inscriptions byzantines datées de la province de Lecce (Carpignano, Cavallino, San Cesario)*, dans *Rendiconti della Classe di scienze morali, storiche e filologiche dell'Accademia dei Lincei*, ser. VIII, 37 (1982), p. 56 (Νικολάου Στερνατίας), et p. 59 (Παύλου Σουλλιάνου); idem, *Une fondation d'hôpital à Andrano en Terre d'Otrante*, dans *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Age – Temps modernes* 93 (1981), p. 686 (Γεώργι Λόγγου τοῦ χωρίου Ἀνδράνου); idem, *Une dédicace de sanctuaire inédite à la masseria Li Monaci, près de Copertino en Terre d'Otrante*, *ibid.*, 95 (1983), p. 704 (Νικολάου καὶ Δημητρίου... ἀπὸ χώρας Σολεντοῦς).

nous intéresse (21). Son utilisation dans la dédicace du sanctuaire avait peut-être pour but de distinguer le premier peintre du second: si la lecture du nu après le mot χειρός est exacte, il n'est pas impossible, en effet, que tous deux se soient appelés Nicolas.

Le nom de Jean d'Ugento, à l'initiative duquel le sanctuaire a été érigé et décoré de fresques, est mentionné à plusieurs reprises dans les registres de la chancellerie angevine entre 1272/73 et 1283/84 (22). Il y apparaît en tant que *miles*, feudataire ou baron de Terre d'Otrante. En 1272/73, il est témoin au mariage de Pandolf de Noha et Isabelle de Lecce (23), ainsi qu'à celui de Philippe de Maremonte et Clarence de Marra (24). Il est chargé, en décembre 1278, de s'occuper des habitants de Mola, en Terre de Bari, localité nouvellement fondée par Charles Ier, et d'assigner à chacun d'entre eux la portion de terrain qui lui revient (25).

L'inscription nous apprend qu'il était seigneur du *casale Cicivici*. Il ne fait pas de doute qu'il s'agisse du *casale* sur le territoire duquel a été construite la chapelle. Un document napolitain d'époque napoléonienne, relatif à un procès entre la commune d'Acquarica del Capo et le prince de Cassano Aragona, ancien feudataire de l'endroit, cite des pièces du XVIe siècle, dans lesquelles le nom de *Cicivizzo* est toujours associé à celui d'Acquarica del Capo (26). Il évoque également la *mas-*

---

(21) Ce nom n'est plus commun aujourd'hui dans le Salento, mais il y était encore relativement bien attesté aux XVe et XVIe siècles. C'est ainsi qu'un « Nicolaus Georgii de Melitino » est mentionné dans un document daté de 1422: cf. F. Potenza, *Un inventario del XV secolo: i beni dell'abbazia di S. Giovanni di Collemeto*, dans *Bollettino storico di Terra d'Otranto*, 1 (1991), p. 109. Des feux du Royaume de Naples de 1598 mentionnent des « Meliteno » à Lecce: cf. L. Palumbo, *Osservazioni intorno a talune comunità rurali di terra d'Otranto in età moderna*, dans *Società, congiunture demografiche e religiosità in Terra d'Otranto nel XVII secolo. Atti del seminario di studio (Lecce, 15-16 avril 1988)*, a cura di B. Pellegrino e M. Spedicato, Lecce 1990, p. 106, note 4.

(22) *RCA*, IX, n° 408, p. 185, et n° 296, p. 266; X, n° 790, p. 203; XI, n° 213, p. 71; XII, n° 503, p. 132; XIII, n° 216, p. 255; XVI, n° 228, p. 63; XX, n° 481, p. 179; XXI, n° 206, p. 138; XXVI, n° 63, p. 230; XXVII, n° 487, p. 76.

(23) *Ibid.*, IX, n° 408, p. 185.

(24) *Ibid.*, X, n° 790, p. 203.

(25) *Ibid.*, XX, n° 481, p. 179, et XXI, n° 206, p. 138.

(26) *Bullettino delle sentenze emanate dalla Suprema Commissione per le liti fra i già Baroni ed i Communi. Anno MDCCCX*, Naples, n° 52 (juillet 1810), p. 425 (« La Commissione tenendo presente la liquidazione degli introiti feudali di Aquarica del Capo e *Cicivizzo* dell'anno 1559, compresa nello stato del feudo

seria de Celsorizzo ([27]), dont le nom doit être considéré comme une déformation populaire de l'ancien toponyme Cicivizzo.

Peintures du chevet (Pl. I)

En dépit des outrages du temps et des hommes, un regard exercé perçoit vite que ce monument insolite, dont l'extérieur a un aspect martial, était entièrement décoré de peintures murales, dont la description, même dans les conditions présentes, s'avère du plus haut intérêt. Mis à part le cul-de-four de l'abside et quelques autres sections, plus ou moins bien conservées, où de beaux restes de fresques sont encore étonnants de fraîcheur, le déroulement du riche programme iconographique, qu'une observation attentive peut parvenir à reconstituer, ressemble au négatif d'un film en noir et blanc, effet dû en partie à l'enfumage signalé.

Dans la conque absidiale qu'elle remplit entièrement, une grande image du Pantocrator se détache majestueusement sur un fond bleu dont la base est constituée par un large bandeau ocre jaune (fig. 6 et pl. I, 16). Le Christ est représenté en buste, la main droite levée en un large geste de bénédiction *more Graecorum*, tandis que la gauche, voilée, tient un évangile ouvert au verset de Jean 8,12, transcrit en latin et tracé en lettres de couleur vermillon clair sur deux pages (fig. 7 et pl. I, 16):

EGO SV|M LVX MV(N)DI | Q(VI) SEQ(VI)‖TVR M[E] | NON A(M)|BVLAT | I(N) TENE|BRIS ([28]).

---

trasmesso dal generale Archivio»), 426 («... la lista delle entrade del casale di Aquarica, Cicivizzo ed Arrico del 1592») et 427 («... Aquarica, Cicivizzo e di Cardigliano»). Nous remercions cordialement M. Antonio Caloro, d'Alessano, qui nous a aimablement signalé cette publication.

([27]) *Ibid.*, p. 424.

([28]) Sur l'association de cette citation évangélique à l'image du Pantocrator, voir K. Wessel, *Das Bild des Pantokrator*, dans *Polychronion. Festschrift Franz Dölger zum 75. Geburtstag*, Heidelberg 1966, p. 529-530. La transcription en latin de ce verset johannique semble caractériser les représentations tardives du Pantocrator en Italie méridionale et, plus particulièrement en Pouille: cf. M. Falla Castelfranchi, *La pittura bizantina in Salento (secoli X-XIV)*, dans *Ad ovest di Bisanzio: il Salento medioevale. Atti del Seminario internazionale di studio (Martano 29-30 aprile 1988)*, a cura di B. Vetere, Galatina 1990, p. 193.

De chaque côté du nimbe crucifère, orné de gemmes et au contour perlé, se lisent encore les sigles grecs habituels, $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{X[C]}}$, tracés en lettres blanches. La noblesse du visage à l'abondante chevelure, l'ampleur du geste et le drapé aux plis souples de l'himation bleu clair sur le chiton pourpre, confèrent à cette imposante image du Christ un lien de similitude incontestable avec les Pantocrators de San Vito Vecchio à Gravina, de Saint-Grégoire à Mottola, près de Tarente, et de l'église Sainte-Marie de Devia au Monte d'Elio, non loin de Sannicandro Garganico [29].

L'hémicycle absidial comporte, à droite et à gauche de la fenêtre murée, deux grandes figures de saints évêques [30], représentés en

---

(29) Sur le Pantocrator de San Vito Vecchio, voir A. Medea, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, Rome 1939, p. 60-62, fig. 14; V. Pace, *Pittura del Duecento e del Trecento in Puglia, Basilicata e nell'Italia meridionale «greca»*, dans *La pittura in Italia. Le origini*, Milan 1985, p. 386; idem, *Pittura bizantina dell'Italia meridionale*, dans *I Bizantini in Italia*, Milan 1982, fig. 432. Pour le Pantocrator de Saint-Grégoire, voir C. D. Fonseca, *Civiltà rupestre in Terra Jonica*, Milan-Rome 1970, p. 156-159, fig. 139-140. Sur celui de l'abside de droite de Sainte-Marie de Devia, voir V. Pace. *La pittura delle origini (secc. IX-XIV)*, dans *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, Milan 1980, p. 388, fig. 508; *Restauri in Puglia, 1971-1981*, I, Fasano 1983, p. 97, fig. 30a. On aurait ainsi, pour l'heure, le rare exemple d'un Pantocrator byzantin représenté seul dans la conque absidiale d'une église *sub divo* du Salento. Nous ne savons pas, en effet, quelle était la décoration de l'abside, aujourd'hui détruite, de Saint-Jean-l'Évangéliste à San Cesario di Lecce (cf. A. Cassiano, *Chiesa di San Giovanni Evangelista*, dans *San Cesario di Lecce*, Galatina 1981). Quant à l'église monastique de Saint-Maur, près de Gallipoli, il n'est pas sûr que les dimensions de la surface picturale disponible dans la conque absidiale, compte tenu de la petite fenêtre centrale, aient pu permettre l'élaboration d'une Déisis, contrairement à ce que l'on se plaît à répéter par analogie avec l'église voisine du Saint-Sauveur, où la hauteur de la conque absidiale, par rapport à l'ouverture centrale, est manifestement plus élevée; l'image d'un Pantocrator en buste paraîtrait mieux s'y prêter. Pour comparer les deux absides, voir Pace, *La pittura delle origini*, p. 379, fig. 521, et A. Jacob, *Gallipoli bizantina*, dans *Paesi e figure del vecchio Salento*, III, a cura di A. De Bernart, Galatina 1989, p. 299, fig. 482. Sur les églises de Saint-Maur et Saint-Sauveur, outre M. Falla Castelfranchi, *Gli affreschi della chiesa di San Mauro presso Gallipoli*, dans *Byzantion* 51 (1981), p. 159-168, voir eadem, *La pittura bizantina*, p. 187-194; V. Pace, *Affreschi dell'Italia meridionale «greca» nella prima metà del quattordicesimo secolo*, dans *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIVe siècle. Colloques scientifiques de l'Académie serbe des sciences et des arts... Belgrade - Dečani 1985*, Belgrade 1989, p. 110-113.

(30) Sur l'image des saints évêques dans l'abside, voir C. Walter, *La place des évêques dans le décor des absides byzantines*, dans *Revue de l'art*. 24 (1974),

pied et inclinés autour d'un autel drapé, sur lequel est posé un calice, partiellement recouvert d'un voile ([31]), détail dont il ne reste que le tracé à la facon d'une sépia (fig. 8 et pl. I, 17). Les deux évêques sont, selon toute vraisemblance, Basile de Césarée (fig. 9 et pl. I, 18) et Jean Chrysostome (fig. 10 et pl. I, 19), reconnaissables à leur physionomie canonique traditionnelle ([32]). Ce dernier est encore revêtu de son polystaurion et de l'homophorion blanc à croix noires ([33]). On relève, çà et là, des fragments de leur épitrachélion de couleur ocre jaune, ainsi que les épimanikia à l'ornementation réticulée. Les deux figures épiscopales se dressent sur un champ tripartite, de bas en haut, vert sombre, ocre jaune et bleu. C'est sur un fond identique que sont peintes toutes les autres figures de saints de la chapelle. Il s'agit là d'un élément archaïsant qui, avec les habituels nimbes perlés, caractérise les fresques les plus anciennes du Salento, et, d'une façon générale, la

---

p. 81-89; IDEM, *Art and Ritual of the Byzantine Church* (Birmingham Byzantine Series, 1), Londres 1982, p. 167-177.

([31]) En ce qui concerne les saints évêques officiants, voir G. BABIĆ, *Les discussions christologiques et le décor des absides byzantines au XIIe siècle. Les évêques officiants devant l'Hétimasie et devant l'Amnos*, dans *Frühmittelalterliche Studien* 2 (1968), p. 368-386; C. WALTER, *Art and Ritual*, p. 200-212.

([32]) Sur les recueils de canons iconographiques qui circulaient alors dans le Salento et selon lesquels devaient être représentés les saints évêques, voir M. BERGER, *Les peintures de l'abside de S. Stefano à Soleto. Une illustration de l'anaphore en Terre d'Otrante à la fin du XIVe siècle*, dans *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Age - Temps modernes* 94 (1982), p. 135. Un recueil de ce genre se trouve dans le *Laurentianus* 5,10, f. 218v-219r: voir J. N. SOLA, *De codice Laurentiano X plutei V*, dans *Byzantinische Zeitschrift* 20 (1911), p. 381; ce ms., de provenance salentine, a sans doute été copié à Maglie (cf. A. ACCONCIA LONGO et A. JACOB, *Une anthologie salentine du XIVe siècle: le Vaticanus gr. 1276*, dans *Rivista di studi bizantini e neoellenici* n.s., 17-19 [1980-1982], p. 160-161). L'*Ambrosianus* B 39 sup., f. 137v, renferme un autre témoin de ce texte (cf. Aem. MARTINI et D. BASSI, *Catalogus codicum graecorum Bibliothecae Ambrosianae*, I, Milan 1906, p. 104), accompagné d'une traduction partielle en *volgare*, éditée récemment par R. DISTILO, *Tradizioni greco-romanze dell'Italia meridionale. Per i testi romanzi dell'Ambros. B 39 sup.*, dans *Helikon* 22-27 (1982-1987), p. 365-367. Il ne s'agit pas, en réalité, d'une œuvre originale, mais bien d'extraits des notices du synaxaire relatives aux différents saints décrits.

([33]) La schématisation négligée des petites croix inscrites du polystaurion épiscopal est du type que l'on retrouve plus tard sur le saint Jean Chrysostome de Soleto: cf. BERGER, *Les peintures de l'abside*, p. 135 et fig. 6. Pour ce qui est des vêtements liturgiques des évêques et leur représentation dans la peinture byzantine, voir C. WALTER, *Art and Ritual*, p. 7-22.

production proprement italo-grecque de la peinture byzantine en Pouille (34).

A gauche, face au spectateur, saint Basile tient en main un cartel déroulé sur lequel est écrit, en vermillon clair, l'incipit de la prière de prothèse de la Liturgie byzantine (fig. 11 et pl. I, 18): Ὁ [θεὸς ὁ θεὸ]ς ἡ|[μῶν ὁ τὸν οὐρ]άνι|ον ἄρτον | τὴν τροφὴ|ν [τοῦ] παντ[ὸς. . .] (35).

A droite, saint Jean Chrysostome, au visage émacié, est relativement mieux conservé. Il récite la prière de la grande entrée, dont l'incipit est reproduit sur le cartel qu'il déroule (fig. 12 et pl. I, 19): Οὐδεὶς ἄ[ξ]ι|ος τ[ῶν] συν|δεδεμένων | ταῖς σαρκι|καὶς ἐπιθυ|μίαις καὶ (36).

---

(34) Signalons, à titre documentaire, que certaines de ces particularités sont attestées dans les plus anciennes peintures de l'église Saint-Étienne à Kastoria (S. Pelekanidis et M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athènes 1985, p. 6-19, fig. 5 et 7), dans celles du XIe siècle de l'église d'Episkopi (Eurytanie), dans la Grèce centrale (*Byzantine Murals and Icons, National Gallery, september-december 1976*, Athènes 1976, p. 57-62, fig. 3β, 23β, pl. II-IV; *Affreschi e icone della Grecia [X-XVIII sec.], Palazzo Strozzi, 16 settembre-16 novembre* 1986, Athènes, 1986, p. 42, fig. 2, 3), sur certaines fresques détachées de l'église de la Panagia Drosiani (Chalki) à Naxos (*Byzantine Murals*, p. 68-72, fig. 51, 57, 58; *Affreschi e icone*, p. 55, fig. 18), ainsi que dans le Magne (M. Panayotidis, *Quelques affinités intéressantes entre certaines peintures dans le Magne et dans l'Italie méridionale*, dans *Ad ovest di Bisanzio*, p. 117-125, pl. IV-XI), en Cappadoce ou en Syrie (Falla Castelfranchi, *La pittura bizantina*, p. 140, fig. 40, pl. LXII-LXIII). Ces «archaïsmes» n'apparaissent pratiquement pas sur les fresques de saveur moins franchement autochtone, telles que celles de Sainte-Marie de Cerrate, de Saint-Maur et de Saint-Sauveur de Gallipoli, ou même de Saint-Pierre d'Otrante (exception faite de la couche picturale plus ancienne); en revanche, on les trouve sur celles de Saint-Jean-l'Évangéliste à San Cesario et de Sainte-Marie de la Lizza à Alezio, ce qui nous semble assez significatif.

(35) F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, I: *Eastern Liturgies*, Oxford 1896, p. 360-361.

(36) *Ibid.*, p. 318, 377. Si, lors de l'apparition et de la diffusion, à partir du XIIe siècle, du thème iconographique de la concélébration des saints évêques, une préférence ne semble pas avoir été marquée dans l'assignation des prières à chacun d'eux, l'usage a prévalu cependant de réserver celle de la prothèse à saint Jean Chrysostome et celle de la grande entrée ou du chéroubikon à saint Basile. En Italie méridionale, l'usage contraire d'assigner la prière sacerdotale de la grande entrée à Chrysostome se rencontre par trois fois: à Celsorizzo, à Botrugno et à Soleto (cf. Berger, *Les peintures de l'abside*, p. 138-139). Sur les inscriptions des rouleaux liturgiques des saints évêques, voir G. Babić et C. Walter, *The Inscriptions upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration*, dans *Revue des études byzantines* 34 (1976), p. 269-280 (réimprimé dans C. Walter, *Studies in Byzantine Iconography*, Londres 1977, n° X, p. 269-280); S. Djurić,

La paroi frontale de l'arc absidial est, en fait, considérablement réduite par l'un des arcs adventices de soutènement. Le décor pictural qui subsiste, quoique fragmentaire, montre les restes d'une sorte de grande auréole formée de cercles concentriques; le plus grand, de couleur rouge sombre à l'intérieur, est entouré d'un autre plus clair. Le centre de cette gloire circulaire, ou plutôt de ce qu'il en reste, est rempli par le drapé d'un vêtement de couleur blanche, dont les plis sont soulignés en brun rouge. Il est possible de reconnaître une main droite bénissant *more Graecorum*, au poignet galonné de jaune, et une main gauche fermée sur un rouleau pourpre; la tête de ce personnage figuré en buste est masquée par l'arc de soutènement. De chaque côté, deux des quatre animaux symboliques des visions apocalyptiques, couleur de feu, apparemment le bœuf et le lion serrant le Livre entre leurs pattes, sont accompagnés, aux extrémités de l'arc, d'ailes entrecroisées, qui permettent de supposer la présence de séraphins ou de chérubins (fig. 13 et pl. I, 1, 2, 3), selon le répertoire classique de ce genre de représentation (37). L'Ancien des jours, dont il s'agit vraisemblablement ici, est un thème iconographique qui n'est pas aussi rare dans le Salento qu'on veut bien le dire (38). Il apparaît, dès la fin du XIIe siècle, au plafond des églises rupestres de Saint-Blaise, près de San Vito dei Normanni (39), et, au

---

Some Variants of the Officiating Bishops from the End of the 12th and Beginning of the 13th Century, dans *Akten des XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, II/5, Wien 1981*, Vienne 1983, p. 481-489. Pour ce qui est de ces inscriptions en Italie méridionale et dans le Salento en particulier, voir BERGER, *Les peintures de l'abside*, p. 134-145, 168. Les conclusions, voire certaines hypothèses de cette étude, ont été reprises, plus ou moins fidèlement, par M. FALLA CASTELFRANCHI, *Del ruolo dei programmi iconografici absidali nella pittura bizantina dell'Italia meridionale e di un'immagine desueta e colta nella cripta della Candelora a Massafra*, dans *Il popolamento rupestre dell'area mediterranea. La tipologia delle fonti. Gli insediamenti rupestri della Sardegna. Atti del Seminario di studio (Lecce, 19-20 ottobre 1984)*, a cura di C. D. FONSECA, Galatina 1988, p. 189-195; EADEM, *La pittura bizantina*, p. 188, 193-194, 205-209, 211.

(37) Sur la représentation de ces différentes sortes d'anges et les fréquentes confusions des peintres dans les compositions théophaniques, voir D. I. PALLAS, *Eine Differenzierung unter den himmlischen Ordnungen. Ikonographische Analyse*, dans *Byzantinische Zeitschrift*, 64 (1971), p. 55-60.

(38) C'est ce qu'affirme, par exemple, FALLA CASTELFRANCHI, *La pittura bizantina*, p. 155.

(39) MEDEA, *Gli affreschi*, p. 96-97, fig. 36; V. PACE, *La pittura delle origini in Puglia*, dans *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, Milan 1980, p. 336; IDEM,

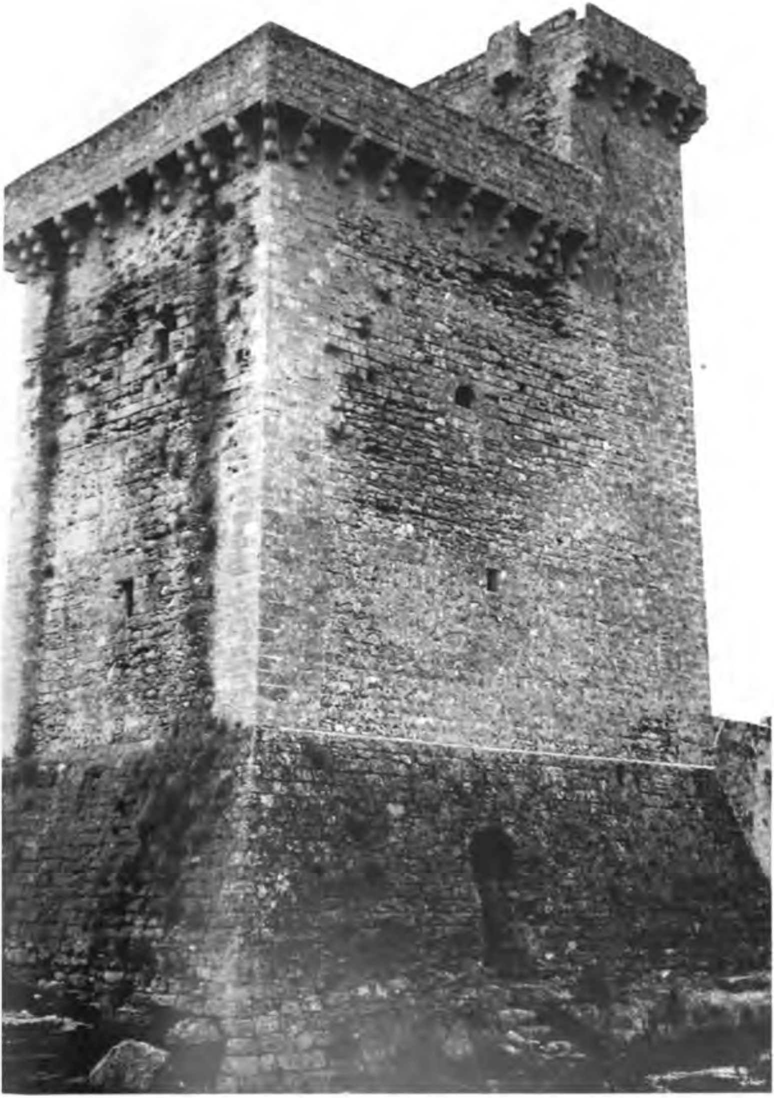


Fig. 1 – Vue de la tour, angle sud-ouest.



Fig. 2 – Entrée actuelle, côté sud.



Fig. 3 – Voûte et arcs de soutènement.



Fig. 4 – Voûte nord, traces de combustion.





Fig. 6 – Abside. Pantocrator (Pl. I, 16).



Fig. 7 – Abside. Détail: évangile du Christ et inscription (Pl. I, 16).



Fig. 8 – Abside. Détail: calice et autel (Pl. I, 17).



Fig. 9 – Abside. Saint Basile (Pl. I, 18).



Fig. 10 – Abside. Saint Jean Chrysostome (Pl. I, 19).



Fig. 11 – Abside. Détail: prière de prothèse (Pl. I, 18).



Fig. 12 – Abside. Détail: prière de la grande entrée (Pl. I, 19).



Fig. 13 – Arc absidial. L'Ancien des jours (Pl. I, 1, 2, 3).



Fig. 14 – Chevet. Annonciation: l'archange Gabriel (Pl. I, 4).



Fig. 15 – Paroi sud. Nativité du Christ (Pl. II, 6).



Fig. 16 – Paroi sud. Nativité et Présentation au Temple (Pl. II, 6, 7).



Fig. 17 – Paroi sud. La Transfiguration: le prophète Élie et l'apôtre Pierre, fragment (Pl. II, 9).



Fig. 18 – Paroi ouest. La Résurrection de Lazare (Pl. III, 10).



Fig. 19 – Paroi nord. Cène mystique, fragment (Pl. IV, 12).



Fig. 20 – Paroi nord. Crucifixion et Anastasis (Pl. IV, 14, 15).



Fig. 21 – Paroi sud. Saint diacre avec encensoir (Pl. II, 20).



Fig. 22 – Paroi sud. Mère de Dieu, fragment (Pl. II, 21).



Fig. 23 – Paroi sud. Sainte Agathe et saint anonyme, fragments (Pl. II, 23, 24, 25).



Fig. 24 – Nociglia, Madonna dell'Itri. Sainte Agathe.

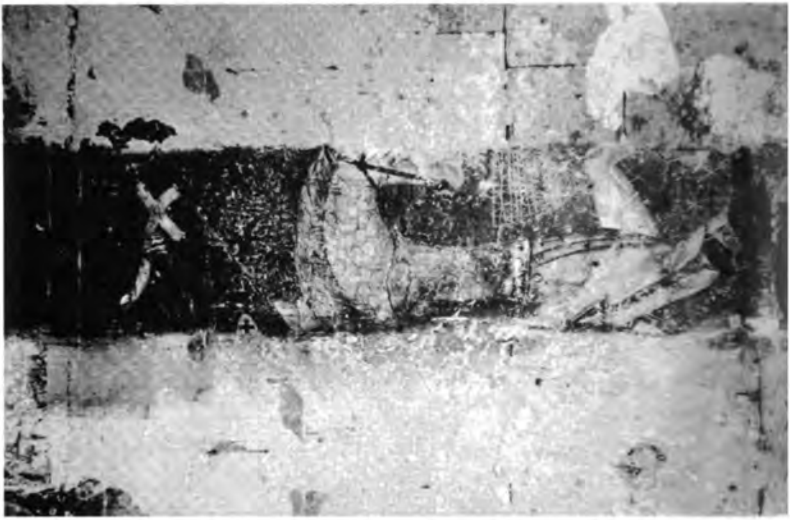






Fig. 27 – Paroi nord. Saint Hippolyte. Détail: oriflamme et légende grecque.



Fig. 28 – Paroi nord. Saint Hippolyte. Détail: légende latine.



Fig. 29 – Paroi sud. Emplacement de l'ancien templon (**Pl. II, 35**).



Fig. 30 – Paroi nord. Les saints Côme et Damien (Pl. IV, 32).



Fig. 31 – Paroi sud. Ornement végétal (Pl. II, 37).



Fig. 32 – L'Hospitalité d'Abraham. Miniature de la fin du XIIIe siècle. Histoire universelle. Bibliothèque royale de Bruxelles, ms. 10175 (d'après *Splendeur de Byzance*, Bruxelles 1982, p. 69).

XVᵉ siècle, de la Favana à Veglie, où l'image de l'Ancien des jours y est habituellement confondue avec celle du Pantocrator (40), et, enfin, sur la paroi frontale surplombant l'arc absidial de la chapelle Saint-Étienne à Soleto (XIVᵉ-XVᵉ siècle) (41). Il semble même que des traces en soient perceptibles au plafond de l'église rupestre de Sainte-Claire à Tarente, au lieu-dit Le Petrose (42).

LE CYCLE CHRISTOLOGIQUE

Les épisodes de la vie du Christ débutent par la représentation de l'Annonciation (fig. 14 et pl. I, 4). De chaque côté de l'abside, sur les jambages de l'arc absidial, à un niveau quelque peu supérieur à celui des saints évêques, se dressent les figures de l'archange Gabriel, à gauche, et de Marie, à droite. En fait, seules subsistent des parties du chiton vert sombre et du maphorion pourpre de la Vierge, alors que la haute stature de l'ange annonciateur, la dextre levée, vêtu d'un chiton vert clair et d'un himation rouge clair au large drapé, est aisément reconnaissable. Là encore, la surface peinte est en partie masquée par les pilastres supportant l'arc de soutènement (43).

Pittura bizantina, p. 458-459, fig. 414; M. L. SEMERARO-HERMANN, *Il santuario rupestre di San Biagio a San Vito dei Normanni*, Fasano 1982, p. 79-88.

(40) MEDEA, *Gli affreschi*, p. 169, fig. 113-115; C. D. FONSECA, A. R. BRUNO, V. INGROSSO et A. MAROTTA, *Gli insediamenti rupestri medievali nel Basso Salento*, Galatina 1979, p. 248.

(41) A Soleto, l'Ancien des jours, vêtu de blanc, est «assis sur un trône élevé» (*Is* 6, 1-3), suivant une composition de la vision des prophètes contaminée par des détails empruntés à celle de saint Jean dans l'Apocalypse (M. BERGER, *S. Stefano di Soleto e i suoi affreschi*, dans *Paesi e figure del vecchio Salento*, a cura di A. DE BERNART, II, Galatina 1980, p. 85, 93-94; IDEM, *Les peintures de l'abside*, p. 123). L'Ancien des jours représente le Père dans l'image de la Trinité qui domine la scène de la Pentecôte de l'abside de Soleto et qu'on retrouve curieusement, presque telle quelle, sur une paroi d'un collatéral de Sainte-Catherine à Galatina (*ibid.*, p. 148-153, fig. 12 e 13).

(42) Voir R. CAPRARA, C. CRESCENZI et M. SCALZO, *Iconografia dei santi. Le chiese rupestri di Taranto*, Tarente 1990 p. 12 et 59, fig. 28 et 30.

(43) Outre le prototype archaïque, avec l'ange placé à droite, représenté dans le Salento par le groupe de l'Annonciation qui encadre l'abside de Théophylacte (an. 959) à Carpignano (FALLA CASTELFRANCHI, *La pittura bizantina*, p. 131-132), la scène, toujours liée au programme absidial, se retrouve dans de nombreuses églises rupestres de la Pouille. Un répertoire provisoire de toutes

Les autres parois et la voûte de la chapelle constituent deux zones longitudinales distinctes: au niveau même de la voûte, une succession de tableaux illustre un cycle évangélique, de la Nativité du Christ à l'Anastasis (pl. II-IV), tandis que les parois verticales de la nef sont tapissées d'une série de figures iconiques de saints et de saintes, représentés en pied.

Comme la plupart des scènes qui composent ce cycle sont souvent lacunaires et parfois réduites à des traces à peine visibles, nous n'avons pas jugé opportun de procéder, dans les pages qui suivent, à une analyse iconographique systématique de chacune d'elles, nous contentant d'une simple description, voire d'une reconstitution, accompagnée le cas échéant d'une référence aux cycles analogues conservés en Terre d'Otrante.

Le registre supérieur, qui comprend dix épisodes séparés les uns des autres par un encadrement continu rouge cerné de blanc, débute, à l'extrémité orientale de la travée méridionale de la voûte, par une scène de la Nativité du Christ, hélas presque entièrement effacée (fig. 15 et pl. II, 6). Néanmoins, on reconnaît encore, au centre, Marie étendue sur le côté, le buste droit et la tête appuyée sur le bras gauche; l'autre bras vient en avant, prenant la poitrine en écharpe, en direction de l'enfant que la sage-femme lave dans la vasque. Audessus de cette dernière, on aperçoit un berger qui arpente les parois rocheuses de la grotte, sur le fond de laquelle se découpe la couche pourpre de Marie. En haut et à gauche, les Mages caracolent sur leurs chevaux, dont on devine les pattes entrecroisées. La composition rappelle, dans son ensemble, celle de la Nativité du Christ

---

les scènes néo-testamentaires présentes dans ces sanctuaires et dans ceux de la région de Matera a été dressé par CAPRARA, *Iconografia dei santi*, p. 9-12 et 112. L'Annonciation est insérée dans un cycle christologique plus ou moins développé à Saint-Blaise, près de San Vito dei Normanni (SEMERARO-HERMANN, *Il santuario rupestre*, p. 99-109; FALLA CASTELFRANCHI, *La pittura bizantina*, p. 154-157, avec la bibliographie essentielle). Les deux protagonistes de l'Annonciation, l'archange Gabriel et la Vierge, ont été représentés également de chaque côté de l'abside de Saint-Pierre d'Otrante (*ibid.*, p. 186) et, plus tard, à Saint-Étienne de Soleto (BERGER, *S. Stefano di Soleto*, p. 96-97). D'autres églises *sub divo*, telles que Sainte-Marie de Cerrate, Saint-Maur et Saint-Sauveur de Gallipoli, ou bien encore Saint-Jean-l'Évangéliste à San Cesario, ne nous en ont pas conservé de traces suffisamment identifiables à ce jour.

de l'église rupestre de Saint-Blaise, près de San Vito dei Normanni [44] et celle du cycle christologique de Saint-Jean-l'Évangéliste à San Cesario di Lecce (an. 1329) [45].

Vient ensuite la Présentation de Jésus au Temple (fig. 16 et pl. II, 6, 7), qui se situe dans une structure architectonique tripartite, dont il ne reste que de vagues traces et qui voulait sans doute évoquer le Temple de Jérusalem. Sur la moitié gauche du tableau, la silhouette de Joseph est à peine perceptible alors que Marie, revêtue de son maphorion pourpre, est encore bien visible. Elle a la tête légèrement inclinée et les mains tendues vers le centre de la scène, aujourd'hui dissimulé par le deuxième doubleau, où se trouvait probablement représenté l'autel, dont on aperçoit un pan de la nappe drapée de couleur pourpre. A droite de la composition, subsistent quelques pâles vestiges du vieillard Syméon, qui devait tenir dans ses bras l'enfant Jésus [46].

Le Baptême du Christ laisse entrevoir les silhouettes évanescentes de trois anges superposés, à gauche de la scène, et inclinés vers le Seigneur au centre du Jourdain. On distingue encore Jean-Baptiste à l'extrémité droite du panneau.

La Transfiguration (fig. 17 et pl. II, 9) achève cette première tranche du cycle christologique, située sur le demi-berceau méridional de la voûte. La figure centrale du Seigneur, dont ne subsiste qu'un segment de la mandorle lumineuse blanche, n'existe plus, de même que toute la partie droite de la scène. En revanche, grâce au troisième doubleau de la voûte, aujourd'hui écroulé, le prophète Élie, en haut, et l'apôtre Pierre, dans le bas, ont été miraculeusement préservés. Élie, à

---

[44] Medea, *Gli affreschi*, p. 93-94; Semeraro-Hermann, *Il santuario rupestre*, p. 137-150. L'attitude de Marie, couchée sur le côté, qui se tourne et soutient sa tête, le galop des mages et d'autres détails de la composition renvoient à des modèles d'origine syrienne et cappadocienne, diffusés dans l'iconographie byzantine du XI^e et du XII^e siècle. A ce sujet, voir G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris 1916 (rééd. anastatique 1960), p. 101-104, 118-120.

[45] Cassiano, *Chiesa di San Giovanni Evangelista*, p. 64; Falla Castelfranchi, *La pittura bizantina*, p. 194. Édition de l'inscription de dédicace dans Jacob, *Inscriptions byzantines datées*, p. 56.

[46] La composition de la scène anticipe celle de la Présentation de Jésus au temple du cycle de Saint-Jean-l'Évangéliste à San Cesario: cf. Cassiano, *Chiesa di San Giovanni Evangelista*, p. 64; Pace, *Pittura del Duecento*, p. 394, fig. 607.

l'abondante chevelure et barbe blanches, est vêtu d'une mélote brune, peau de bête retournée et nouée à l'encolure. Les pieds sont chaussés de sandales à fines lanières. Des trois apôtres éblouis et prostrés que l'on peut encore discerner, Pierre, renversé et les mains ouvertes, est le seul qui soit bien conservé parce qu'il se trouve lui aussi dans l'axe vertical constitué par l'ancien doubleau. Il est revêtu d'un chiton azur et d'un himation rouge clair au large drapé. La scène se déroule dans un paysage de douces collines aux tons bleuâtres et rosés, parsemées de buissons et de fleurettes blanches. La figure d'Élie est accompagnée de la légende grecque: Ὁ προ(φήτης) Ἡ[λίας] (47).

Le cycle se poursuit sur le pignon formé, au sommet de la paroi occidentale, par la rencontre des deux arcs de la voûte. Le premier des deux tableaux relate l'épisode de la Résurrection de Lazare (fig. 18 et pl. III, 10). Au milieu d'un paysage similaire au précédent, le Christ, en chiton pourpre et himation bleu, s'avance d'un pas décidé, de gauche à droite, le bras droit levé et l'autre replié sur la poitrine, retenant un pan de son manteau, en direction de Lazare, aujourd'hui effacé, mais dont on devine tout de même la trace. La moitié droite de la scène est occupée, en bas, par la figure de Marie, sœur de Lazare, enveloppée d'un ample maphorion gris-bleu et prosternée aux pieds du Seigneur. Derrière Jésus, un apôtre, chaussé de sandales, lui emboîte le pas. Il s'agit très certainement de Pierre, vêtu comme dans la scène précédente. Les têtes du Christ et de l'apôtre n'existent malheureusement plus. Malgré ces lacunes, l'élégance des corps et des vêtements, aux plis harmonieux, ne le cède qu'au dynamisme du mouvement et du geste.

La seconde scène, située à droite du pignon, est aussi totalement effacée. Cependant, des éléments d'architecture, dont une construction à mur jaunâtre avec porte ou fenêtre cintrée, permettent de supposer que se trouvait à cet endroit la représentation de l'Entrée du Christ à Jérusalem (fig. 18 et pl. III, 11). Il n'en subsisterait que des vestiges de la porte fortifiée de la ville sainte (48).

---

(47) Là encore, la scène fragmentaire de Celsorizzo est à rapprocher de la Transfiguration peinte à San Cesario: cf. Cassiano, *Chiesa di San Giovanni Evangelista*, p. 70, fig. 138, et Pace, *Pittura del Duecento*, p. 394, fig. 607.

(48) Ces deux épisodes du cycle christologique de Celsorizzo, la Résurrection de Lazare et l'hypothétique Entrée à Jérusalem, ne figurent ni à Saint-Jean-l'Évangéliste de San Cesario ni, dans l'état actuel de nos connaissances, à Saint-Maur de Gallipoli. Il convient, en effet, de préciser que la décoration picturale de la paroi occidentale y a complètement disparu. L'Entrée à Jérusalem

Sur le côté ouest de l'intrados septentrional de la voûte, le cycle continue avec la Cène mystique (fig. 19 et pl. IV, 12), dont il ne reste plus que l'étroite surface constituée par l'emplacement de l'ancien arc doubleau écroulé, celui qui a déjà permis, nous venons de le voir, la restitution inattendue du fragment de la Transfiguration. Sur le champ bleu du fond, se découpe l'extrémité d'un bâtiment gris bleuté, vraisemblablement longitudinal, dont les pierres disposées en appareil régulier sont soulignées de blanc. Le corps principal est percé d'étroites baies cintrées et la toiture en écaille culmine par un pinacle à boule. Il est flanqué d'un bas-côté, couvert de même et muni de fenêtres géminées. De l'ensemble des personnages, seuls trois apôtres sont parfaitement conservés et identifiables grâce aux sigles grecs inscrits à l'intérieur des auréoles: Simon le Zélote ($\overline{\text{CH}}$) avec sa barbe blanche arrondie et son front dégarni, Jacques le Majeur ($\overline{\text{IA}}$), jeune à la barbe courte et à la chevelure brune, tandis que Thomas ($\overline{\Theta\Omega}$), jeune, lui aussi, est imberbe, conformément aux types canoniques traditionnels. A l'extrémité supérieure du fond bleu, subsiste le début de l'inscription grecque: Ὁ δε[ῖπνος ὁ μυστικός].

Les trois apôtres – à vrai dire, on aperçoit encore l'extrémité de deux autres auréoles – sont groupés autour de la caractéristique table en sigma que l'on retrouve, dans le Salento, à Saint-Pierre d'Otrante, à Santa Maria della Croce à Casaranello et à Saint-Maur, près de Gallipoli (49). Sur la nappe blanche de la table, autour d'un long cierge en

---

fait partie du cycle de la crypte de Saint-Blaise à San Vito dei Normanni, pour rester dans le contexte de la seule peinture salentine (cf. MEDEA, *Gli affreschi*, p. 92-93, et SEMERARO-HERMANN, *Il santuario rupestre*, p. 125-131, qui en donne une description détaillée) et de celui, très fragmentaire, de la Lama di Penziero a Grottaglie (cf. MEDEA, *Gli affreschi*, p. 188-190; FONSECA, *Civiltà rupestre*, p. 78 et pl. 6; FALLA CASTELFRANCHI, *Del ruolo dei programmi iconografici*, p. 190, n. 16).

(49) Sur la fresque de la Cène mystique à Saint-Pierre d'Otrante, en attendant la publication de L. SAFRAN, *San Pietro at Otranto and the Problem of Byzantine Art in South Italy*, annoncée pour 1991, voir en particulier: I. P. MARESCO, *Affreschi medioevali in S. Pietro d'Otranto*, dans *Annali dell'Università degli studi di Lecce, Facoltà di lettere e filosofia e di magistero*, 2 (1964-65), p. 80-88 et pl. 2; *Restauri in Puglia*, I, n° 38, p. 132-134; H. BELTING, *Byzantine Art among Greeks and Latins in Southern Italy*, dans *Dumbarton Oaks Papers* 28 (1974), p. 13-14; FALLA CASTELFRANCHI, *La pittura bizantina*, p. 132-136; L. SAFRAN, *Redating some Italian Frescoes: the First Layer at S. Pietro, Otranto, and the Earliest Paintings at S. Maria della Croce, Casaranello*, dans *Byzantion* 60 (1990), p. 323-326 et note 3. Sur celle de Casaranello, voir FALLA CASTELFRANCHI, *La pit-*

cire jaune piqué sur la pointe d'un chandelier à trépied ([50]), deux plats en forme de grandes coupes évasées contiennent de gros poissons, dessinés avec réalisme et non sans un certain pittoresque.

De la Capture à Gethsémani, on entrevoit seulement le contour des deux têtes rapprochées du baiser de Judas à Jésus et quelques silhouettes. La scène était située dans l'axe de la porte d'entrée actuelle.

L'image de la Crucifixion est lisible, tel le négatif d'une photographie en noir et blanc, car elle est située dans la zone la plus noircie par les traces de feu (fig. 20 et pl. IV, 14). Comme à Saint-Jean-l'Évangéliste de San Cesario, autour du Christ en croix qui incline le chef vers sa mère, le groupe des saintes femmes fait pendant à celui de saint Jean, au visage appuyé sur la main droite, et de Longin, déhanché, dont on reconnaît le bouclier circulaire et la main levée pour désigner le Fils de Dieu ([51]).

Suit enfin l'Anastasis ou Résurrection du Christ, sous forme de Descente aux enfers (fig. 20 et pl. IV, 15): à gauche, dans l'anfractuosité de la roche, la figure d'un roi couronné, David ou Salomon, signale le groupe des justes de l'Ancien Testament et des ancêtres du Seigneur, tandis que ce dernier, le genou droit levé, entraîne victorieusement

---

tura bizantina, p. 180-181, et *Restauri in Puglia*, I, n° 32, p. 105-106. On en trouvera de bonnes reproductions dans R. Farioli Campanati, *La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo*, dans *I Bizantini in Italia*, p. 243, fig. 181, ainsi que dans A. Prandi, *Pitture inedite di Casaranello*, dans *Paesi e figure del vecchio Salento*, I, p. 281, fig. 585. A propos du cycle christologique de Saint-Maur de Gallipoli, voir Falla Castelfranchi, *La pittura bizantina*, p. 189 et fig. 74-76. En revanche, dans les cycles postérieurs de Saint-Jean-l'Évangéliste à San Cesario di Lecce et Saint-Étienne de Soleto, les apôtres sont alignés d'un côté de la table rectangulaire alors que le Christ siège à l'extrémité de celle-ci: cf. Cassiano, *Chiesa di San Giovanni Evangelista*, p. 64 et fig. 139; Pace, *Pittura del Duecento*, p. 394, fig. 608.

([50]) Un même chandelier à trépied, sur lequel est piqué un long cierge en forme de S, figure sur la table, également en sigma, de la Cène représentée sur une miniature d'un évangéliaire salentin du XIII^e siècle, l'*Ambrosianus* D 67 sup., f. 79^v (cf. M. L. Gengaro, F. Leoni et G. Villa, *Codici decorati e miniati dell'Ambrosiana ebraici e greci*, Milan 1957, p. 199 et pl. LXXXI) et sur un fragment détaché de fresque représentant vraisemblablement la Trinité sous la forme de la philoxénie d'Abraham, conservé dans l'église de l'Immaculée à Novoli (cf. P. A. Vetrugno, *Osservazioni su alcuni aspetti della civiltà artistica medioevale nel Salento*, dans *Ricerche e studi in Terra d'Otranto*, II [Centro Studi « Albino Guerrieri-Maggi »], Campi Salentina 1987, p. 250, fig. 4).

([51]) Cassiano, *Chiesa di San Giovanni Evangelista*, p. 65 et fig. 140.

Adam et Ève, encore masqués par l'arc doubleau factice, qui s'appuie sur la paroi frontale du chevet. De sa main droite levée, le Sauveur tient une longue haste ([52]), sans doute crucifère, dont il transperce le démon, les portes brisées de l'Hadès à ses pieds.

Le chœur des saints

Le registre inférieur du programme iconographique de la chapelle présente une série de saints qui débute, toujours à l'extrémité orientale de la paroi sud, par l'image d'un saint diacre, représenté en pied comme toutes les figures qui suivent ([53]). Il est revêtu de son sticharion blanc à l'encolure jaune ocre et à l'ornementation réticulée et perlée. Jeune et imberbe, il agite de sa main droite un encensoir, le poignet orné de l'épimanikion, et tient de la gauche une boîte à encens de forme sphérique. Son épaule est couverte du traditionnel linge de toile rouge, l'ὀθόνη, «avec lequel le diacre sert dans les fonctions sacrées», selon saint Isidore de Péluse (*Epist.* I, 136); appelé plus communément orarion, ce linge était à l'origine destiné à essuyer le visage, avant d'être supplanté par l'étole caractéristique du diacre byzantin ([54]). Sans doute s'agit-il de saint Étienne le Protomartyr, mais l'inscription qui l'accompagnait n'est plus lisible aujourd'hui (fig. 21 et pl. II, 20).

Un bandeau décoratif vertical, à motif en zigzag, sépare le saint diacre de l'image suivante qui, sous un grand arc trilobé à ornementation réticulée et dont subsiste l'un des chapiteaux portants de type bul-

---

([52]) On retrouve la haste dans la main droite du Ressuscité qui pourfend le démon sur la fresque de Saint-Jean-l'Évangéliste: cf. *ibid.*, fig. 140, p. 73.

([53]) Sur la présence de saints diacres dans les zones absidiales ou liées au bêma des sanctuaires de la Pouille, voir G. Bertelli, *Gli affreschi della cripta detta di S. Lorenzo nel territorio di Fasano*, dans *Il popolamento rupestre nell'area mediterranea*, p. 216-217.

([54]) *PG* 78, col. 272C. Sur l'ὀθόνη et les insignes liturgiques du diacre byzantin et sur leur évolution, voir S. Salaville, *Liturgies orientales. Notions générales, éléments principaux*, Paris 1932, p. 174-176; R. Bornert, *Les commentaires byzantins de la Divine Liturgie du VIIe au XVe siècle* (Archives de l'Orient chrétien, 9), Paris 1966, p. 179, traduit improprement ὀθόνη par orarion. Voir aussi C. Walter, *Art and Ritual*, p. 7, avec la bibliographie détaillée que l'auteur donne sur l'habillement liturgique byzantin; idem, *Pictures of the Clergy in the Theodore Psalter*, dans *Revue des études byzantines* 31 (1973), p. 233 (repris dans idem, *Studies in Byzantine Iconography*, n° IX, p. 233).

beux, nous offre la tête, coiffée du maphorion pourpre ou de ce qu'il en reste, d'une Vierge à l'enfant, au visage malheureusement trop évanescent, qui se détache sur une auréole ocre jaune au contour perlé. On entrevoit à peine un segment du nimbe de l'enfant. L'espace considérable réservé à cette icône murale et la richesse de l'encadrement soulignent l'importance intentionnellement conférée à la représentation de la Théotokos ([55]). Le pilastre de l'arc de soutènement, encore en place, qui masquait déjà une partie de la Présentation de Jésus au temple, peinte au-dessus, vient tronquer l'ampleur de cette véritable icône de proskynèsis (fig. 22 et pl. II, 21).

Au-delà de la porte latérale sud, et à l'emplacement du pilastre effondré, il est possible de lire le nom VICENCI(VS) ([56]), écrit en

---

([55]) Ce type d'arc trilobé est une des formes décoratives préférées de l'art tardo-comnène: cf. L. HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII^e^ siècle*, Bruxelles 1975, p. 306. Une telle importance accordée à l'icône murale de la Mère de Dieu caractérise en quelque sorte l'image de Marie avec l'enfant qui figure près du bêma primitif de Saint-Jean-l'Évangéliste à San Cesario di Lecce et ouvre la série des saints représentés en pied. Quoique chacune de ces images soit surmontée d'un arc monumental légèrement brisé aux écoinçons ornementés, l'icône de la Théotokos est encadrée d'un filet rouge, qui la rehausse et lui donne plus d'ampleur: cf. CASSIANO, *Chiesa di San Giovanni Evangelista*, fig. 144, p. 67; PACE, *Affreschi dell'Italia meridionale «greca»*, fig. 32-33.

([56]) Un saint diacre Vincent (BIKENTIOC) est représenté dans la crypte de Saint-Nicolas à Faggiano, dans la province de Tarente (cf. MEDEA, *Gli affreschi*, p. 184-185 et fig. 117), ainsi que dans celle des Saints-Pierre-et-Paul à Matera en Basilicate (Cf. «LA SCALETTA», *Le chiese rupestri di Matera*, Rome 1966, fig. 77 et p. 305). Il n'est peut-être pas sans intérêt de signaler que saint Vincent de Saragosse est le patron de la cathédrale d'Ugento, diocèse dont font partie Celsorizzo et Acquarica. On ignore à quand remonte ce patronage, mais on notera que l'anthroponyme Vincent se rencontre déjà dans une inscription de la crypte de Carpignano, datable de la première moitié du XI^e^ siècle (A. JACOB, *Nouvelles inscriptions byzantines de Carpignano Salentino*, à paraître). Sur le saint diacre, voir T. MORAL, art. *Vincenzo, diacono di Saragoza*, dans *Bibliotheca sanctorum*, XII, Rome 1969, col. 1149-1155; sur la diffusion de son culte en Italie, voir V. SAXER, *Le culte de s. Vincent en Italie avant l'an mil*, dans *Quaeritur inventus colitur. Miscellanea in onore di Padre Umberto Maria Fasola, B.*, II (Studi di antichità cristiana 40, 2), Rome 1988, p. 743-761. Sur la translation d'une relique de saint Vincent à Bari sous l'archevêque Élie (1089-1105), qui ne semble pas avoir eu de retentissement important en Pouille, sans doute à cause du développement énorme du culte de saint Nicolas, voir *A.SS. Ianr.*, III, Anvers 1643, p. 413-414 (texte d'après un ms. local publié par A. Beatillo). Le culte de Vincent dans l'Église byzantine est ancien: cf. *Synaxarium Ecclesiae Constanti-*

caractères latins de couleur blanche sur le fond bleu sombre (fig. 23 et pl. II, 23). C'est tout ce qui reste de la présence, à cet endroit, d'un saint Vincent à qui se référait la légende. Deux autres personnages achèvent la série des saints de la paroi méridionale: une figure féminine en coiffe ou turban blanc et houppelande rouge à revers fourrés de vair ou petit-gris, précédée du sigle latin S(AN)C(T)A (fig. 23 et pl. II, 24, 25), et un saint anonyme, dont il ne reste plus que le visage auréolé fort abîmé. Si le saint en question n'est plus identifiable, les particularités vestimentaires de la sainte se retrouvent, en revanche, dans un tout autre contexte stylistique, sur des représentations postérieures de sainte Agathe dans le Salento. Ainsi, à Saint-Étienne de Soleto, une image de sainte Agathe, accompagnée de l'inscription Ἡ ἁγία Ἀγάθη et datable du début du XV^e^ siècle, occupait le centre de la paroi de remplissage, formée de fragments de peintures murales de provenances diverses, qui murait jadis la porte septentrionale de l'église ([57]). La chapelle de la Madonna dell'Itri à Nociglia renferme une représentation analogue de la sainte (fig. 24), de facture moins soignée et sans doute plus tardive ([58]).

Sur la face interne du mur occidental, au-dessous de la Résurrection de Lazare, émergent de l'extrémité supérieure du fond bleu, conservé uniquement dans sa partie supérieure, l'auréole et quelques restes de la chevelure d'un saint cavalier, dont il est possible de reconstituer les lignes essentielles (pl. III, 25): une main droite levée empoignant une lance surmontée d'une croix et des fragments de pattes d'un

---

nopolitanae, éd. H. Delehaye, Bruxelles 1908, col. 211-214 (11 nov., martyrium de Gaète), 414 (fête le 22 janv.), 869 (dédicace de son église à Constantinople); *BHG* 1866-1867; R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. Première partie. Le siège de Constantinople et le patriarcat œcuménique*, III: *Les églises et les monastères*, 2^e^ éd., Paris 1969, p. 64 (Saint-Vincent τοῦ Ἑβδόμου).

([57]) Voir à ce sujet *Restauri in Puglia 1971-1981*, Fasano 1983, n° 42 (*Frescanti dei secc. XIV-XV*), p. 146-147. Une photographie de cette fresque a été publiée par M. S. Calò Mariani, *Note sulla pittura salentina del Quattrocento*, dans *Archivio storico pugliese* 32 (1979), p. 144, fig. 2.

([58]) La légende latine qui l'accompagne présente toutefois quelques problèmes d'interprétation. Indépendamment de l'inexactitude de la datation, la fresque est ainsi décrite dans V. Gallo, *La Tebaide d'Italia*, Naples 1925, p. VIII: «Sulla parete laterale a destra è una Santa col nimbo e con un panno in testa ravvolto all'orientale: l'affresco è di nuova fattura pugliese del XIII secolo». Sur la chapelle de la Madonna dell'Itri, voir Medea, *Gli affreschi*, p. 251-252; A. Jacob, *Un nouvel Amen isopséphique en Pouille (Nociglia, Chapelle de la Madonna dell'Itri)*, dans cette revue, n.s., 26 (1989), p. 187-195.

cheval blanc. Ces seuls indices suffiraient à l'identifier avec saint Georges [59], ce que confirme l'inscription, grecque cette fois, dont le tracé décoloré est à peine visible au-dessus du saint: Ὁ ἅ[γ](ιος) Γ̣ε̣ό̣ρ̣γι̣(ος) [60].

La porte d'entrée principale, située à l'ouest et passablement décentrée sur la droite, avait été condamnée lors de la construction du glacis et par la suite murée à l'aide de blocs de pierre, qui, comme ce fut le cas à Soleto, présentent un ensemble confus de fragments rapportés de peinture murale. En haut et à droite, se trouve un décor végétal au coloris assez intense, tandis qu'à gauche une série de têtes auréolées, à une échelle mineure, et une autre plus grande, nimbée et inclinée, composent un puzzle dont l'interprétation reste problématique (fig. 25 et pl. III, 33).

Dans l'espace plus restreint qui fait suite à l'ancienne entrée, les traces du fond bleu laissent à peine entrevoir les restes d'une auréole.

Le chœur des saints se poursuit, sur la paroi septentrionale, avec le beau fragment d'un autre saint cavalier (fig. 26 et pl. IV, 28), laissé à découvert par la chute du pilastre nord de l'arc de soutènement qui cachait le groupe des apôtres de la Cène mystique. Une partie de la tête d'un cheval gris pommelé, son encolure à l'abondante crinière, le poitrail richement harnaché, ainsi que les pattes antérieures de l'animal cabré, font un saisissant contraste avec les teintes ocre jaune et bleu sombre du fond. Le haut d'un bouclier orné et signé d'une petite croix, l'extrémité d'une jambe chaussée d'une botte pourpre et enfilée dans un étrier, la hampe d'une oriflamme pourpre, elle aussi, et frappée d'une grande croix blanche, sont tout ce qui reste, avec le vague tracé de l'auréole, d'un saint Hippolyte, curieusement représenté en

---

(59) Outre les nombreuses représentations de saint Georges dans les sanctuaires rupestres de toute la Pouille, limitons-nous à signaler celles qui se trouvent dans des églises *sub divo* de Terre d'Otrante, comme Sainte-Marie de Cerrate, Saint-Jean-l'Évangéliste à San Cesario et Saint-Étienne à Soleto, où, dans ces deux derniers cas, le saint figure en pied et non pas à cheval. Pour ce qui est du Salento, voir FONSECA, *Gli insediamenti rupestri*, p. 36-37; PACE, *La pittura delle origini*, p. 354; CASSIANO, *Chiesa di San Giovanni Evangelista*, p. 67, 69 et fig. 137; BERGER, *S. Stefano di Soleto*, p. 118.

(60) Le gamma de ἅγιος se trouve en position superposée entre l'article et l'alpha initial de l'adjectif, mais il n'est pour ainsi dire plus visible dans la plupart des légendes. Étant donné que les esprits et les accents semblent avoir été régulièrement notés, comme dans la dédicace, nous avons transcrit en minuscule les identifications de personnages et de scènes et normalisé l'accentuation.

guerrier croisé [61]. En effet, une double inscription grecque et latine (fig. 27 et 28) précise qu'il s'agit bien de lui: S(AN)C(TV)S VPOLIT[VS] et Ὁ ἅγ(ιος) Ἱππόλυτ(ος). La présence de l'*u* initial dans le nom d'Hippolyte montre que les légendes latines sont dues au peintre grec. On sait que saint Hippolyte, prêtre ou même évêque, a été aussi transformé en soldat dans les cycles romains par pure fantaisie de l'hagiographie, qui en a fait le gardien de la prison de saint Laurent. L'étymologie de son nom et son prétendu martyre ont créé la légende selon laquelle il aurait été attaché à la queue d'un cheval indompté ou écartelé par quatre chevaux. Il arrive ainsi qu'il soit représenté en soldat romain, armé de la lance ou de l'épée, parfois même à cheval, et qu'il soit en outre considéré comme le protecteur des chevaux [62]. C'est certainement pour cette raison qu'il a été appelé à figurer de la sorte sur les murs de la chapelle de Celsorizzo. La chose est d'autant plus significative que cette iconographie militaire de saint Hippolyte est peu fréquente en Italie centrale et méridionale, a fortiori dans le contexte de la peinture byzantine du Salento, où l'image de Celsorizzo est le seul exemple connu à ce jour. Il convient, en revanche, de signaler la pré-

---

(61) En ce qui concerne le Salento, on retrouve des images de saints cavaliers, représentés avec les attributs des croisés, boucliers ou oriflammes, dans la crypte de Saint-Antoine Abbé, non loin de Nardò (FONSECA, *Gli insediamenti rupestri*, p. 36, 127 et pl. XIIb; M. FALLA CASTELFRANCHI, *I monumenti di Nardò dal XIII al XVIII secolo*, dans *Città e monastero. I segni urbani di Nardò [sec. XI-XV]*, a cura di B. VETERE, Galatina 1986, p. 275-276, pl. 52) et dans celles de Saint-Georges à Cursi et de Sainte-Marie de la Consolation à San Cassiano (FONSECA, *Gli insediamenti rupestri*, p. 36-37, 91, 184, et pl. 31b). A San Cesario et à Soleto, saint Georges représenté en pied est également muni de l'écu des croisés (cf. supra, n. 59). Ces détails sont représentatifs du rôle et de l'influence des ordres militaires dans la région. Sur les établissements des ordres militaires, voir G. BRESC-BAUTIER, *Les possessions des églises de Terre Sainte en Italie du Sud (Pouille, Calabre, Sicile)*, dans *Roberto il Guiscardo e il suo tempo. Relazioni e comunicazioni nelle Prime giornate normanno-sveve (Bari 1973)*, Rome 1975, p. 13-24; PACE, *La pittura delle origini*, p. 366-371.

(62) H. DELEHAYE, *Les légendes grecques des saints militaires*, Paris, 1909, p. IX et 271; *BHG* 4753. Sur la personne, le culte, les légendes hagiographiques et l'iconographie de saint Hippolyte, voir A. AMORE et M. C. CELLETTI, art. *Ippolito, santo, martire di Roma*, dans *Bibliotheca sanctorum*, VII, Rome 1966, c. 868-879. Pour l'iconographie proprement militaire, voir L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, III: *Iconographie des saints*, Paris 1958, p. 651; voir aussi, pour l'Italie, G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in the Tuscan Painting*, Florence, 1952, c. 484, n° 142; IDEM, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Florence 1965, c. 561-564, n° 181.

sence d'un saint Hippolyte à cheval en Pouille septentrionale, dans le sanctuaire de Sainte-Marie de Devia ([63]). Datable du XIV[e] siècle, le saint y est représenté en guerrier équestre, brandissant un étendard de croisé. Il s'agit certainement, comme à Celsorizzo, d'une iconographie influencée par les ordres militaires ([64]).

La surface murale correspondant à la fausse travée médiane et qui, de ce fait, est située face à l'entrée actuelle de la chapelle, est maintenant dépourvue de toute décoration picturale. A la suite du pilastre du second arc de soutènement encore en place, il est possible de retrouver, sur l'enduit vaguement rosâtre, l'esquisse d'une grande icône murale d'un saint évêque siégeant, où l'on discerne malgré tout les grandes lignes de l'homophorion épiscopal ainsi que les caractéristiques somatiques et iconographiques essentielles propres à saint Nicolas de Myre, à qui est effectivement dédiée la chapelle. Cette image fait exactement pendant à celle de la Mère de Dieu, peinte sur le mur d'en face, avec son encadrement en arc trilobé. De grandes icônes murales de saint Nicolas siégeant s'observent également sur la paroi septentrio-

---

([63]) Sur cette église, voir R. MOLA, *S. Maria di Monte d'Elio*, dans *Insediamenti benedettini in Puglia. Per una storia dell'arte dall'XI al XVIII secolo. Catalogo della mostra*, a cura di M. S. CALÒ MARIANI, 2, 1, Galatina 1981, p. 21-29. Pour la fresque figurant saint Hippolyte, voir *ibid.*, p. 26 et fig. 51, p. 29; M. D'ELIA, *Aggiunte alla pittura pugliese del tardo medioevo (La cripta del Crocifisso a Ugento)*, dans *Scritti in onore di Ugo Procacci*, Milan 1977, p. 65; *Restauri in Puglia*, I, p. 99, fig. 30[c]. On notera à tout hasard que la Torre Mileto, située à peu de distance, sur la côte adriatique n'a évidemment aucun rapport avec le nom du premier peintre de Celsorizzo (Μελιτίνου).

([64]) On peut encore citer, en ce qui concerne la diffusion du culte de saint Hippolyte en Terre d'Otrante, l'oratoire de la cathédrale de Nardò mentionné dans une visite pastorale de 1637, qui avait succédé à une église de la ville détruite au XVI[e] siècle, et qui comportait une représentation peinte du saint (S. MICALI, *La fabbrica del Duomo. Interventi e restauri nei resoconti delle Visite pastorali*, dans *Città e monastero*, p. 233; C. G. CENTONZE, A. DE LORENZIS et N. CAPUTO, *Visite pastorali in diocesi di Nardò (1452-1501)*, a cura di B. VETERE [Fonti medioevali e moderne per la storia di Terra d'Otranto, 1], Galatina 1988, p. 228-229), ainsi qu'une ancienne chapelle de Lecce dédiée jadis au saint martyr, «da indomiti cavalli strascinato» (G. C. INFANTINO, *Lecce sacra*, Lecce 1634, p. 79). En 1260 existait aussi à Brindisi une chapelle Saint-Hippolyte, dont la présence était encore signalée au début du XVII[e] siècle (N. VACCA, *Brindisi ignorata*, Trani 1954, p. 91).

nale de Sainte-Marie de Cerrate et dans la crypte dite de Saint-Laurent près de Fasano (65).

Séparée de l'image suivante par un bandeau décoratif à motif en zigzag, identique à celui qui délimite la Théotokos du saint diacre de la paroi sud, cette représentation solennelle de saint Nicolas offre, elle aussi, tous les éléments d'une icône de proskynèsis.

Au moment d'aborder la représentation des saints médecins Côme et Damien, qui achève cette série d'images, nous voudrions attirer l'attention sur un détail qui n'est pas dépourvu d'intérêt. Au niveau du bandeau décoratif vertical en forme de zigzag, signalé précédemment, et plus ou moins à hauteur d'homme, des cavités symétriques ont été pratiquées dans la muraille à droite (fig. 29 et pl. II, 35) et à gauche du bêma; celle située au nord ou, si l'on veut, du côté gauche, a été bouchée ensuite par un plâtrage. La présence de ces cavités laisserait supposer, à notre avis, l'existence de points d'appui ou d'insertion d'éventuels parapets d'une clôture de sanctuaire ou d'un templon, commun dans les églises byzantines des XI^e-XIII^e siècles (66). En Terre d'Otrante, de telles cavités, opérées dans la maçonnerie des murs latéraux ou des piliers situés à l'entrée du bêma, se rencontrent, par exemple, dans les églises monastiques de Saint-Maur et de Saint-Sauveur, dans les environs de Gallipoli (67).

---

(65) Une reproduction assez médiocre de la fresque, d'ailleurs fort endommagée, de Sainte-Marie de Cerrate a été publiée par PACE, *Pittura bizantina*, p. 472, fig. 418. Pour ce qui est de la crypte de Fasano, voir BERTELLI, *Gli affreschi della cripta detta di S. Lorenzo*, p. 213-214 et pl. 52.

(66) Cette hypothèse est d'autant plus vraisemblable que les traces des cavités d'appui de la clôture sont placées tout de suite après les deux icônes murales de proskynèsis, la Théotokos et saint Nicolas, qui se font face. Il en est ainsi dans de petites églises à une seule nef du XII^e siècle, comme celles de Saint-Georges à Kurbinovo, de Saint-Nicolas Kasnitzis ou Saint-Athanase τοῦ Μουζάκι de Castoria, pour ne citer que quelques exemples parmi d'autres. Dans ces églises, les images monumentales du saint protecteur, titulaire du sanctuaire, du Christ ou de la Déisis, sont souvent représentées, dans des encadrements peints et en pendant, sur les murs de chaque côté du templon, dont les traces d'appui subsistent sur la muraille: voir HADERMANN MISGUICH, *Kurbinovo*, p. 214-234; PELEKANIDIS-CHATZIDAKIS, *Kastoria*, p. 50-58, fig. 4 et 11, p. 106 suiv. et fig. 1-2. Sur le templon lui-même, voir M. CHATZIDAKIS, *L'évolution de l'icône aux 11^e-13^e siècles et la transformation du templon*, dans *Actes du X^e Congrès international d'études byzantines (Athènes, septembre 1976)*, Athènes 1979, p. 333-366.

(67) Contrairement à ce qui a été avancé (cf. FALLA CASTELFRANCHI, *La pittura bizantina*, p. 193), la distinction entre le bêma surélevé et le naos de l'église

C'est donc dans la zone délimitée par les traces de templon et l'abside, elle-même peu profonde, que l'on trouve, face au saint diacre, l'image des saints médecins (fig. 30 et pl. IV, 32). Le nom de l'un d'eux, écrit en lettres grecques de couleur blanche, se lit assez aisément: Ὁ ἅ[γ](ιος) Δ̣α̣μ̣ι̣α̣ν̣(ός) (68). Bien qu'en partie effacée à son extrémité orientale, l'image est relativement bien conservée. Les deux saints, en pied, tiennent chacun, d'une main, une boîte de médicaments ou d'on-

---

de Saint-Maur était bel et bien marquée par la présence des parapets d'un templon, dont les cavités d'appui sont encore visibles sur la face interne des deux pilastres précédant l'abside. A Saint-Sauveur, on ne voit pas seulement les traces d'appui sur les pilastres situés à l'entrée du bêma, mais encore la structure en maçonnerie de la porte septentrionale du templon ou de l'iconostase (cf. PACE, *Affreschi dell'Italia meridionale «greca»*, p. 111, note 7); elle donne sur la prothèse, qui se termine à l'est par une petite niche absidiale. La prothèse et le diakonikon de Saint-Maur ont une niche semblable, dont la prothèse de Saint-Étienne de Soleto est également dotée (BERGER, *S. Stefano di Soleto*, p. 86-87). L'absence de telles niches à Celsorizzo est probablement due à l'encombrement provoqué par les pilastres de l'arc de soutènement surajouté. Des descriptions anciennes confirment l'existence d'un templon à Saint-Sauveur. La *Visitatio abbatie Sancti Salvatoris*, faite par l'évêque de Gallipoli Pellegrino Cibo en 1567, rapporte qu'à l'intérieur de l'église «est paries qua separat⟨ur⟩ chorus et ecclesia». On trouve dans E. VERNOLE, *Appunti e rilievi presi alla mia prima visita a S. Salvatore (12 giugno 1925)* les remarques suivantes: «Alle navi laterali, in corrispondenza dell'ultima coppia di pilastri, vi sono due muri tramezzi ciascuno con piccola arcata a tutto sesto, praticabile, dalla corda di m. 0,62; i due tramezzi danno così alla planimetria la forma di croce». La description est accompagnée de croquis qui illustrent fort bien la présence de ces éléments du templon, encore *in situ* à cette époque; ils ne sont plus conservés que partiellement de nos jours puisque l'arc de la porte du diakonikon n'existe plus: cf. F. D'ELIA, *Origine e vicende della chiesa e del comune di Sannicola*, Galatina 1987, p. 73, 75, 85, 93 et 95. En revanche, sur la face antérieure du pilastre de droite, on distingue nettement l'auréole de couleur ocre jaune d'un saint personnage peint à fresque, vraisemblablement une image du Christ recouverte d'un badigeon brun rouge, vestige précieux de l'une des icônes de proskynèsis placées à l'entrée du bêma. En ce qui concerne les clôtures de sanctuaire des églises rupestres de la région, voir F. DELL'AQUILA et A. MESSINA, *Il «Templon» nelle chiese rupestri dell'Italia meridionale*, dans *Byzantion* 59 (1989), p. 20-47.

(68) Il convient de remarquer que les deux saints occupent à Celsorizzo des positions inverses par rapport à l'ordre traditionnel: Damien est à gauche et Côme à droite. Sur la diffusion du culte et sur la représentation des saints médecins Côme et Damien dans le Salento, voir A. JACOB, *Les dédicaces des églises grecques de la Trinité à Martano et de la Théotokos à Calimera (Terre d'Otrante)*, dans *Letteratura e storia meridionale. Studi offerti a Aldo Vallone*, I, Florence, 1989, p. 82, note 22.

guents et, de l'autre, un stylet ou une spatule. Le premier, à gauche, est vêtu d'une longue tunique vert olive, bordée d'un galon ocre jaune, réticulé et perlé de blanc. Les pans de sa ceinture, de même couleur, ont une ornementation plus élaborée et sont munis de franges. Un manteau rouge laisse à découvert l'épaule et la manche droite de la tunique. Son compagnon, dont ne subsiste que la partie supérieure, porte une tunique rouge et un manteau vert, qui en découvre la manche. Les visages, entourés d'un nimbe perlé, sont juvéniles et agrémentés d'une courte barbe. Les deux saints se dressent sur un sol vert sombre que prolonge, dans le sens de la largeur, la zone intermédiaire ocre jaune qui le sépare du fond bleu sombre.

Décor ornemental

Le décor ornemental de la chapelle consiste d'une part en deux larges bandeaux longitudinaux qui courent le long de l'arête de la voûte et sont formés de rinceaux et d'astérisques de couleur noire et ocre sur fond blanc. L'intrados ornemental de la voûte en contient un troisième, parallèle aux deux précédents, mais visible seulement au niveau de la Nativité. Ce bandeau, qui continuait tout au long de l'arête médiane de la voûte, transparaît encore, sous la couche picturale ellemême, au niveau de la Transfiguration et de la Cène mystique [69]. Il doit s'agir, selon toute vraisemblance, d'une reprise en cours d'exécution. Il est formé de dents de scie ou zigzags, tracés à l'ocre. Ce motif, imitation sommaire du marbre, se retrouve sur les bandeaux verticaux qui délimitent l'icône de proskynèsis de la Théotokos de celle du saint diacre, d'un côté, et l'image de saint Nicolas de celle des saints Côme et Damien, de l'autre. C'est précisément au niveau de ces bandeaux décoratifs verticaux que se situe, à notre avis, l'emplacement de l'ancienne clôture du bêma.

Ce même motif décoratif en zigzag orne les embrasures des deux petites fenêtres originelles de l'abside et de l'extrémité orientale de la paroi sud. En revanche, l'arceau de l'arc absidial, qui borde la conque de l'abside à la façon d'un encadrement, est décoré de rinceaux.

Le bas de la fenêtre latérale est occupé par un panneau décoratif

[69] La présence d'éventuels tondos contenant des figures de prophètes parmi les rinceaux décoratifs, comme c'est le cas à Saint-Maur de Gallipoli, semble devoir être exclue.

à fond blanc, où se déroulent et s'entrecroisent des rinceaux peints en ocre jaune et terminés en volutes feuillues, qui en occupent les entrelacs (70). Ce fragment de décoration, particulièrement soigné, appartient certainement au répertoire d'un peintre plus sensible aux raffinements à la mode et qui semble avoir exercé son talent sur le registre inférieur, consacré aux figures des saints en pied (fig. 31 et pl. II, 37).

Observations sur les peintures de Celsorizzo

Au terme de cette description des fresques de la chapelle de Celsorizzo, que nous avons voulu la plus détaillée possible vu les conditions dans lesquelles elles se trouvent et les difficultés de lecture qui en découlent, quelques considérations paraissent néanmoins s'imposer. Ceci, bien entendu, dans l'attente que ces précieux vestiges soient l'objet d'une restauration avisée, à commencer par l'élimination des arcs factices de soutènement encore en place qui, nous l'avons vu, masquent une bonne partie des peintures conservées.

Le style

Il convient tout d'abord de relever, du point de vue du style, une sûreté de main dans le dessin, l'absence de tons trop éclatants et de demi-teintes par trop raffinées, ainsi qu'une apparente uniformité dans l'expression de certains visages, tout au moins de ceux qui sont encore bien visibles: c'est le cas des apôtres dans la représentation de la Cène, d'Élie et de Pierre dans celle de la Transfiguration, ou encore des saints évêques de l'abside.

Enfin, la sobriété du coloris s'allie à un tel sens de la mesure dans

---

(70) Pour ce qui est des imitations peu soignées, obtenues par des lignes sinueuses ou en zigzag, fréquentes dans la peinture byzantine et sur les frises décoratives, voir T. Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas*, Athènes, 1982, p. 121-135. Sur l'ornementation décorative byzantine en général, voir A. Franz, *Byzantine Illuminated Ornament: a Study on Chronology*, dans *Art Bulletin* 16 (1934), p. 43-76; C. Lepage, *L'ornementation végétale fantastique et le pseudo-réalisme dans la peinture byzantine*, dans *Cahiers archéologiques* 19 (1969), p. 191-211. En ce qui concerne le Salento, voir Falla Castelfranchi, *La pittura bizantina*, p. 166-169.

la façon de rendre le drapé des vêtements que la recherche, toute byzantine, de l'abstraction des draperies ne fait pas disparaître les formes corporelles qu'elles recouvrent. Ceci est particulièrement évident dans les beaux vestiges de la Transfiguration, de la Résurrection de Lazare et de la Cène mystique. Tous ces éléments devaient assurément conférer à l'ensemble de la décoration de la chapelle un aspect harmonieux et assez homogène.

Cette homogénéité ne saurait exclure, toutefois, une probable dualité de mains dans l'exécution de l'ensemble du programme. Le cycle christologique dénote un esprit conservateur, voire quelque peu archaïsant, qui se réfère à des modèles plus anciens. Il en est ainsi dans la représentation de la Nativité du Christ, de la Transfiguration et de la Cène mystique. Cependant, le réalisateur du cycle christologique paraît ne pas ignorer totalement les nouveautés véhiculées alors dans le Salento par des fresquistes mieux avertis de la mode, épigones locaux d'un style comnène tardif, venus sans doute travailler, à la suite de quelques-uns de leurs confrères d'outre-mer, sur des chantiers monastiques, tels ceux des églises de Saint-Maur et de Saint-Sauveur, près de Gallipoli. Ce phénomène est particulièrement sensible à Celsorizzo dans la Résurrection de Lazare et dans ce que l'on devine encore de la Crucifixion, sans parler du thème des saints évêques officiants, transposé ici dans un langage plus provincial.

Indépendamment de leurs affinités proprement iconographiques avec d'autres cycles picturaux salentins, en particulier celui de San Cesario, postérieur de presque un demi-siècle, les fresques de Celsorizzo présentent néanmoins une indéniable originalité de style, qui leur assigne une place à part.

Sur le registre supérieur, consacré au cycle christologique, l'exécution des visages des saints évêques, du prophète Élie et de l'apôtre Pierre dans la scène de la Transfiguration, ainsi que ceux des trois autres disciples de la Cène mystique, révèle à vrai dire un modelé assez peu plastique. En effet, ceux-ci sont traités de façon plutôt linéaire et sans ombres: l'insistance de la ligne en détermine le caractère et leur assure une intensité d'expression qui est encore accentuée par une palette de couleurs assez restreinte. Curieusement, de tels visages ne sont pas sans rappeler ceux que l'on rencontre sur des peintures exécutées plus ou moins au même moment dans le royaume latin de Jérusalem. Ainsi rapprocherait-on volontiers le groupe des apôtres de la Cène mystique de Celsorizzo de certaines miniatures attribuées à un atelier de Saint-Jean-d'Acre, datées du dernier quart du XIII^{e} siècle et

qui sont de caractère byzantin tant par l'iconographie que par le style ([71]). Ce sont les mêmes visages sans relief et aux nez nettement busqués, dépourvus de tout clair-obscur, les mêmes physionomies animées et sereines à la fois, le même usage de rehauts lumineux faits de touches rapides (fig. 32).

Ces rapprochements appellent instinctivement des considérations plus générales récemment relevées par les spécialistes de la peinture du XIIIᵉ siècle en Italie méridionale. Rappelons en effet que cette période d'intense activité artistique, plus précisément en Pouille et en Lucanie, coïncide de fait avec une succession d'événements tels que la chute de Jérusalem en 1244, de Saint-Jean d'Acre en 1291 et la réduction du royaume latin de Jérusalem à la seule île de Chypre. En conséquence, un reflux migratoire peut avoir été à l'origine d'une sorte de diffusion en retour, sur un substrat autochtone byzantin, de modes et de procédés «occidentaux» en provenance des rives orientales de la Méditerranée ([72]).

Il serait toutefois exagéré de faire de ce peintre un pur et simple représentant de l'art des croisés en Terre d'Otrante. Le bref examen que nous avons fait de son style nous invite plutôt à le rattacher à un courant pictural contemporain, d'accent vaguement syro-palestinien ou chypriote, répandu dans le Salento à l'époque des Croisades par des peintres de tradition byzantine, non pas métropolitaine, mais bien plutôt provinciale, voire orientale ([73]). Dans cet ordre d'idées, on serait

---

([71]) Par exemple, une série de miniatures d'un manuscrit de l'Histoire universelle conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles (ms. 10175): C. Gaspar et F. Lyna, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque royale de Belgique*, I, Paris 1937, nº 103; H. Buchtal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford 1957, p. 69-71 et 149; J. Folda, *Crusader Manuscript Illumination at Saint-Jean d'Acre, 1275-1291*, Princeton 1976, p. 159 et passim; voir aussi le catalogue de l'exposition *Splendeurs de Byzance, Europalia 82 Hellas-Grèce, 2 octobre - 2 décembre 1982, Musées royaux d'art et d'histoire*, Bruxelles 1982, p. 69. Cette similitude se rencontre également dans la façon de traiter le décor architectural que l'on retrouve sur la Cène de Celsorizzo.

([72]) Voir à ce sujet M. D'Elia, *Per la pittura del Duecento in Puglia e Basilicata. Ipotesi e proposte*, dans *Antiche civiltà lucane. Atti del Convegno di studi e archeologia, storia dell'arte e del folklore, Oppido Lucano, aprile 1970*, a cura di P. Borraro, Galatina 1975, p. 151-168; idem, *Aggiunte alla pittura pugliese*, p. 62-76.

([73]) Sur les rapports d'influence et les contacts à l'intérieur du circuit Terre Sainte, Chypre, Italie méridionale, Pouille en particulier, voir Pace, *La pittura delle origini*, p. 338-340 et bibliographie p. 417; idem, *Presenze e influenze*

tenté de mettre en relation les peintures du registre supérieur de Celsorizzo avec l'intéressante scène de l'Entrée à Jérusalem conservée dans une chapelle rupestre de Grottaglie, près de Tarente, dite Lama di Penziero. Il s'agit d'un fragment de cycle christologique probablement antérieur au nôtre et presque entièrement disparu de nos jours. Sur un paysage aux collines arrondies, dans des tonalités complémentaires semblables mais plus vives, l'artiste y anime les personnages de Jésus, de Pierre et des deux autres apôtres avec un expressionisme qui évoque celui de Celsorizzo. A Grottaglie, cependant, les visages sont moins sereins, le modelé y est plus contrasté et les ombres y sont plus accentuées ([74]).

Le peintre du registre inférieur et de la conque absidiale, à qui l'on doit aussi quelques figures monumentales de saints, fait preuve, malgré son provincialisme, d'un «classicisme» byzantin plus marqué qui, nous l'avons vu, se traduit par des visages plus contrastés, des silhouettes plus élancées et une recherche de l'effet décoratif plus poussé, tout en maintenant cette sobriété qui caractérise le chantier de Celsorizzo.

A l'exception du Pantocrator de l'abside et des peintures de l'arc absidial, des icônes de proskynèsis de la Théotokos et de saint Nicolas en position assise, ainsi que des saints cavaliers Georges et Hippolyte, les proportions des figures en pied du registre inférieur sont plutôt uniformes. Une telle uniformité, parallèlement à celle du cycle christologique, semble plaider une fois encore en faveur de la réalisation simultanée de l'ensemble du programme. Il va de soi que l'hypothèse de deux peintres travaillant de concert s'en trouve ainsi singulièrement renforcée.

---

cipriote nella pittura duecentesca italiana, dans *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, 32, Ravenne 1985, p. 259-298; FALLA CASTELFRANCHI, *La pittura bizantina*, p. 157-165. En ce qui concerne la peinture en Terre Sainte comme telle, voir J. FOLDA, *Crusader Painting in the 13th Century: The State of the Question*, dans *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII sec. Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'Arte*, sous la direction de H. BELTING, Bologne 1979 [1982], p. 103-115; IDEM, *Crusader Art at Crac des Chevaliers and Marqab Castle*, dans *Dumbarton Oaks Papers* 36 (1982), p. 177-210; G. KUHNEL, *The Wall Paintings in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Berlin 1988.

([74]) Voir ci-dessus, note 48.

L'iconographie

A la différence des figures voisines, peintes sur les parois latérales du bêma, l'exécution des saints évêques officiant dans l'hémicycle absidial trahit une certaine maladresse, en particulier dans la manière de rendre le drapé et l'ornementation des vêtements épiscopaux. On y verrait volontiers une interprétation, sans doute autochtone et provinciale, d'un thème iconographique importé d'outre-mer, dont les évêques concélébrants de Saint-Maur et Saint-Sauveur de Gallipoli peuvent être considérés comme les prototypes en Terre d'Otrante. Cette raideur disgracieuse ira d'ailleurs en s'accentuant et caractérisera les représentations postérieures de la concélébration des saints évêques dans les absides de l'Assomption à Botrugno et de Saint-Étienne à Soleto (75).

Les épisodes évangéliques de la Résurrection de Lazare et de l'Entrée de Jésus à Jérusalem, situés sur la paroi occidentale, constituent une nouveauté en Terre d'Otrante, si l'on excepte le cas des sanctuaires rupestres de Saint-Blaise et de la Lama di Penziero. On ne les trouve pas, en effet, à Saint-Maur de Gallipoli, où ils auraient toutefois pu figurer sur la face interne du mur de façade, dont aucune trace de décoration n'a été conservée (76). Ils font également défaut à San Cesario, dans l'église de Saint-Jean-l'Évangéliste, où la partie supérieure de la paroi occidentale est occupée par un Jugement universel (77).

Une figure isolée de Pantocrator en buste a été préférée, dans l'abside, à l'habituelle Déisis ou même à l'image de la Mère de Dieu (78), représentée, par exemple, dans la chapelle de l'Assomption à Botrugno (79) ou, beaucoup plus tard, dans une fresque de Saint-Pierre

---

(75) Berger, *Les peintures de l'abside*, p. 140-142, et ci-dessus, note 33.

(76) Voir le schéma du programme de Saint-Maur proposé par Falla Castelfranchi, *La pittura bizantina*, pl. LXXX, fig. 74, et LXXXII, n° 10, où l'auteur hypothétise la présence d'une Dormition de la Vierge.

(77) Cassiano, *San Giovanni Evangelista*, p. 60-64; Pace, *Affreschi dell'Italia meridionale «greca»*, p. 113-114.

(78) Sur les représentations absidiales de l'Italie méridionale, du Salento en particulier, voir Falla Castelfranchi, *Del ruolo dei programmi iconografici*, p. 188-195.

(79) Berger, *Les peintures de l'abside*, p. 168. Voir une description de l'abside de Botrugno dans De Giorgi, *La provincia di Lecce*, II, p. 84-85, et Medea, *Gli affreschi*, p. 243-244.

d'Otrante datée de 1540 (80). La présence insolite d'un Pantocrator à cet endroit ne laisse pas de poser le problème de son intime connexion avec le cycle christologique dans son ensemble.

A partir du XIIe siècle, en effet, dans certains édifices byzantins de type architectural simple et dépourvus de coupole, l'image du Pantocrator dans l'abside devient en quelque sorte une version abrégée ou, si l'on préfère, condensée de la représentation, plus détaillée et anecdotique, de l'Ascension, qui avait jusqu'alors sa place dans la coupole (81). En l'absence de coupole, il arrive que cette scène soit déplacée sur la voûte ou sur la paroi frontale du bêma ou encore, selon une formule archaïque et provinciale, dans la conque même de l'abside, ainsi qu'en témoigne, pour nous en tenir au Salento, l'église monastique de Sainte-Marie de Cerrate (82). Mais le plus souvent, l'Ascension est remplacée par l'image, plus symbolique et synthétiquement plus dogmatique, du Pantocrator, c'est-à-dire du Christ représenté au faîte de sa gloire. En d'autres termes, cette représentation, véritable *pars pro toto*, du Christ monté aux cieux se substitue à celle, plus narrative et plus concrète, de l'événement de l'Ascension. Le phénomène est parfaitement illustré par l'exemple d'églises byzantines célèbres où l'image du Pantocrator remplit la coupole centrale et compense alors la disparition systématique de la scène de l'Ascension du cycle christologique (83). Toutefois,

---

(80) FALLA CASTELFRANCHI, *Del ruolo dei programmi iconografici*, p. 185-186.

(81) Ce processus est très finement analysé dans l'ouvrage fondamental de O. DEMUS, *Byzantine Mosaics Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, 4e éd., Londres 1976, p. 17-22. Voir aussi S. DUFRENNE, *Programmes iconographiques des coupoles dans les églises du monde byzantin et post-byzantin*, dans *L'information de l'histoire de l'art*, nov.-déc. 1965, p. 189-191.

(82) A propos de l'abside de Cerrate, voir FALLA CASTELFRANCHI, *La pittura bizantina*, p. 164-166, mais aussi PACE, *La pittura delle origini*, p. 235. Voir également, sous l'aspect plus expressément iconographique, BERGER, *Les peintures de l'abside*, p. 158, note 88.

(83) DEMUS, *Byzantine Mosaics Decoration*, p. 22-26. Sur les origines, l'évolution et les variations du cycle christologique, voir S. DUFRENNE, *L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIe siècle*, dans *L'art byzantin du XIIIe siècle. (Symposium de Sopoćani 1965)*, Belgrade 1967, p. 41-42; J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *L'évolution du programme décoratif des églises*, dans *Actes du XVe congrès international d'études byzantines*, III, *Rapports et co-rapports (art et archéologie)*, Athènes 1976, p. 288-329. Voir aussi E. KITZINGER, *Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art*, dans *Cahiers archéologiques* 36 (1988), p. 51-73.

cette prédominance d'images d'un symbolisme plus abstrait fut relativement de courte durée. En effet, leur message s'est assez vite obscurci et est tombé dans l'oubli au point que les images de contenu historique ou anecdotique plus marqué vinrent bien vite les doubler ou même les remplacer ([84]).

Dans les régions périphériques du monde byzantin, on le sait, prédominent souvent dans l'abside la vision théophanique du Christ en gloire ou la Déisis, voire la combinaison des deux ([85]), en lieu et place de l'incarnation évoquée exclusivement par la figure de la Théotokos, qui est habituelle dans les peintures de la période post-iconoclaste. Le programme absidial est en pratique l'aboutissement du programme de la nef, où le récit des trois grandes étapes de la vie du Christ (enfance, vie publique, passion-résurrection) se déroule de façon circulaire sur les parois ou les voûtes ([86]). Il faut cependant faire une place à part à l'Annonciation, l'une des étapes fondamentales de l'histoire du salut qui, fixée à proximité du bêma, a un lien particulier avec le thème théophanique absidial. Indépendamment de toute intention d'évoquer les fêtes de l'année ecclésiastique, le cycle doit donc être considéré comme liturgique en tant qu'il est une illustration, résumée dans la vision de l'abside, de l'économie nouvelle du salut apporté par le Christ dans son incarnation.

Dans le cas de Celsorizzo, les scènes christologiques partent de l'Annonciation, située sur les jambages de l'arc absidial, se développent

---

([84]) DEMUS, *Byzantine Mosaics Decoration*, p. 21 et note 33.

([85]) T. VELMANS, *L'image de la Déisis dans les églises de la Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin*, dans *Cahiers archéologiques* 29 (1980-81), p. 47-102; 31 (1983), p. 129-173.

([86]) Sur les programmes iconographiques de l'abside en Cappadoce, outre les publications d'ensemble, voir en particulier N. THIERRY, *A propos des peintures d'Ayvali Köy, Cappadoce, programmes absidaux à trois registres avec Déisis en Cappadoce et en Géorgie*, dans *Zograf* 5 (1974), p. 5-22. Sur ces mêmes programmes en relation avec la nef des églises, nous renvoyons à l'ouvrage annoncé de C. JOLIVET-LÉVY, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le problème iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris (sous presse). En attendant, on se reportera à EADEM, *Le renouveau artistique du X^e siècle*, dans *Le monde de la Bible (Dossier la Cappadoce)*, 70 (1991), p. 26-33; EADEM, *Le riche décor peint de Tokali Kilise à Gorëme*, dans *Dossiers histoire et archéologie* 63 (1982), p. 61-72 («La Cappadoce aux surprenantes richesses»). Pour la Syrie, voir T. VELMANS, *Observations sur la peinture murale médiévale en Syrie: problèmes iconographiques*, dans *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina* 35, Ravenne 1988, p. 371-380.

successivement sur les murs de l'édifice et aboutissent ainsi à la vision du Pantocrator dans l'abside, suivant un ordre qui s'attache à l'essentiel et s'impose en fin de compte comme le plus traditionnel. En outre, cette histoire du salut est revécue sacramentellement dans la célébration de la Divine Liturgie, qui est rendue dans l'hémicycle absidial par les évêques Chrysostome et Basile, considérés comme les auteurs des deux formulaires liturgiques de la messe byzantine, officiant autour de l'autel (87).

Par ailleurs, cette image du Pantocrator est surmontée, sur la paroi frontale de l'arc absidial, de la représentation, aujourd'hui tronquée, de l'Ancien des jours. Plus de la moitié de la scène est masquée par l'arc doubleau qui jouxte la paroi et pourrait être dégagée lors d'une éventuelle restauration, à l'instar des surfaces peintes libérées par l'écroulement de l'arc occidental de soutènement. Ce thème de l'Ancien des jours est traité dans la peinture murale byzantine à partir du XIIe siècle, où la présence de cette image, dans le décor des coupoles et des voûtes du bêma, peut être interprétée à la fois comme la figuration d'une vision théophanique et comme une illustration de la Liturgie (88).

Rappelons que l'Ancien des jours, pour les Grecs du moyen âge, est indubitablement une préfiguration du Christ avant son incarnation et devient en quelque sorte une qualification du Verbe lui-même, considéré dans son éternité et sans commencement. Dans les représentations de la Trinité, l'Ancien des jours apparaît aussi comme la figure de Dieu le Père, rendu visible à travers son Fils, comme c'est le cas, aux portes mêmes de Rome, sur l'arc triomphal de l'église du monastè-

---

(87) Sur le lien entre les images du cycle de la vie du Christ et la célébration liturgique, voir l'étude capitale de A. GRABAR, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, 8 (1954), p. 161-199; KITZINGER, *Reflections*, p. 53-54. Voir aussi les pages éclairantes consacrées aux rapports des programmes iconographiques byzantins avec la célébration liturgique par S. DUFRENNE, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970, p. 49-62.

(88) Voir HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo*, p. 187-193; A. GRABAR, *Sur les sources des peintres byzantins des XIIIe et XIVe siècles*, dans *Cahiers archéologiques* 12 (1962), p. 351-380. Sur la fréquence de la représentation de la vision des prophètes et de l'Ancien des jours dans les absides ou en relation avec le programme absidial des églises de la périphérie orientale du monde byzantin, voir VELMANS, *L'image de la Déisis*, p. 48-49, 94-97.

re grec de Grottaferrata ([89]). Il en sera de même dans la Pentecôte de l'abside de Soleto ([90]).

Conformément au modèle du genre que constitue, en Terre d'Otrante, la représentation de l'Ancien des jours dans la crypte de Saint-Blaise, près de San Vito dei Normanni, le rapport entre l'Ancien et le Nouveau Testament est fortement mis en évidence par le voisinage immédiat de l'Annonciation. A Celsorizzo, l'Annonciation est elle-même dominée par la vision de l'Ancien des jours, selon une typologie présente, avec une fréquence plus ou moins grande, dans d'autres régions du monde byzantin, comme, par exemple, à Castoria et à Chypre ([91]). De même qu'à Saint-Blaise et à la Favana, les quatre *zodia* ou vivants de l'Apocalypse et les puissances célestes, ou tout au moins ce qui en reste visible, accompagnent son image. L'ampleur primitive de

---

([89]) En ce qui concerne la fresque de Grottaferrata, que l'on date de la seconde moitié du XIII[e] siècle, voir V. Pace, *La chiesa abbaziale di Grottaferrata e la sua decorazione nel Medioevo*, dans *Fatti, patrimoni e uomini intorno all'abbazia di S. Nilo nel Medioevo. Atti del primo colloquio internazionale (Grottaferrata, 26-28 aprile 1985)*, dans *Bollettino della Badia greca di Grottaferrata*, n. s., 61 (1987), p. 66-68, n. 57, où l'auteur signale la bibliographie sur l'origine controversée de cette image. Sur le subterfuge de la vision théophanique et prophétique pour représenter Dieu le Père dans le ciel et le Logos en dehors de l'incarnation, voir H. G. Gerstinger, *Über Herkunft und Entwicklung der anthropomorphen byzantinisch-slawischen Trinitätsdarstellungen des sogenannten Synthronoi - und Paternitas - (Otéchestvo) Typus*, dans *Festschrift W. Sas-Zaloziecky zum 60. Geburtstag*, Graz 1956, p. 79-85; A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris 1979, p. 106-111; idem, *La représentation de l'Intelligible dans l'art byzantin du moyen âge*, dans *Actes du VI[e] Congrès international d'études byzantines, Paris 1948*, II, Paris 1951, p. 129-135; M. Papadopoulos, *Essai d'interprétation du thème iconographique de la Paternité dans l'art byzantin*, dans *Cahiers archéologiques* 18 (1968), p. 121-136.

([90]) Berger, *Les peintures de l'abside*, p. 148-153.

([91]) A Castoria, l'Ancien des jours domine la scène de l'Annonciation (XII[e] siècle) située sur la paroi frontale qui surplombe l'abside de l'église des Saints-Anargyres (Pelekanides-Chatzidakis, *Kastoria*, p. 23), tandis qu'à Saint-Étienne il occupe le premier des trois tondos de la voûte, avec la représentation de l'Emmanuel et du Pantocrator, perpendiculairement à la scène de l'Annonciation (XII[e]-XIII[e] s.) qui domine la paroi orientale (*ibidem*, p. 11, 16 et fig. 9, p. 19, 21 et fig. 19). On retrouve la même composition, aux XIV[e] et XV[e] siècles, dans les églises chypriotes de Saint-Nicolas-du-Toit à Kalkopetria, de la Panaghia Phorbiotissa d'Asinou, près de Nikitari, et de Saint-Mamas à Louvaras (A. et J. A. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, Londres 1985, p. 68, 127, et fig. 65, p. 254.

la scène annonce la grandiose composition, théophanique et liturgique, de la vision des prophètes et de l'Ascension du Seigneur qui surplombe l'abside de Saint-Étienne de Soleto, dans le contexte plus vaste de l'illustration de la Divine Liturgie byzantine (92).

Cette présentation complexe sur l'arc absidial, juste au-dessus du bêma, a aussi pour but d'illustrer le chant des chérubins et des séraphins, la louange incessante des anges, perçus par Isaïe lors de son appel (*Is* 6,3) et par saint Jean lorsqu'il reçut l'Apocalypse (*Apoc* 4,8), l'hymne trois fois saint que le prêtre annonce à son tour en célébrant la Divine Liturgie (93). Un passage interpolé de l'*Historia ecclesiastica* (94), commentaire mystagogique fort répandu en Terre d'Otrante (95), semble bien faire allusion à ce motif iconographique des quatre vivants entourant la vision théophanique de l'abside et clamant la sainteté et la gloire du Seigneur Sabaoth, attesté en Cappadoce dès le

(92) Berger, *S. Stefano di Soleto*, p. 93-94. Sur la vision théophanique de l'Ancien des jours accompagné des puissances célestes comme illustration de la Liturgie, voir: J. D. Ştefănescu, *L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles 1936, p. 82-86; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, p. 186-193; M. Berger, *La vision de Dieu et l'illustration de la Liturgie à Saint-Étienne de Soleto et dans d'autres églises byzantines du Salento*, à paraître dans *Mél. Éc. française de Rome. Moyen Age* 103 (1991), 2e fasc.

(93) Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, p. 192. A propos de l'illustration de l'hymne *Epinikios* (Sanctus), voir A. Xyngopoulos, *Une icone byzantine à Thessalonique*, dans *Cahiers archéologiques* 3 (1948), p. 114-128; J. D. Ştefănescu, *L'illustration des Liturgies*, p. 82-83.

(94) *PG* 98, col. 429D, lg. 8-14.

(95) Sur la diffusion de l'*Historia ecclesiastica* en Terre d'Otrante, voir A. Jacob, *Un opuscule didactique otrantais sur la Liturgie eucharistique. L'adaptation en vers, faussement attribuée à Psellos, de la* Protheoria *de Nicolas d'Andida*, dans *Rivista di studi bizantini e neoellenici*, n. s. 14-16 (1977-1979), p. 161-178; idem, *La formazione del clero greco nel Salento medievale*, dans *Ricerche e studi in Terra d'Otranto*, II, p. 232-236. Sur le commentaire lui-même et son influence sur l'art byzantin, voir R. Bornert, *Les commentaires byzantins*, Paris 1966, p. 178-180; Ştefănescu, *L'illustration des liturgies*, p. 41-44; H.-J. Schulz, *The Byzantine Liturgy. Symbolic Structure and Faith Expression*, New York 1986, p. 67-98. En ce qui regarde spécialement le rôle joué par ce commentaire dans l'élaboration des programmes iconographiques du Salento, voir Berger, *Les peintures de l'abside*, passim, et Ph. Hoffmann, *Aspetti della cultura bizantina in Aradeo dal XIII al XVII secolo*, dans *Paesi e figure del vecchio Salento*, III, p. 78-88.

X^e^ siècle [96]. Dès lors, il y a beaucoup à parier que les explications données par l'*Historia ecclesiastica* ne sont pas étrangères au désir de représenter, sur la paroi de l'arc absidial, l'Ancien des jours entouré des quatre vivants, qui sont réservés ailleurs à la vision théophanique des absides. Cette vision théophanique absidiale est à peu près inconnue dans le Salento et dans la peinture byzantine de l'Italie méridionale. La solution adoptée à Celsorizzo, comme plus tard à Soleto, permet donc, en quelque sorte, le transfert sur l'arc absidial d'un thème qui n'avait pas sa place dans l'abside proprement dite.

Conclusions

L'ensemble du programme iconographique de Saint-Nicolas de Celsorizzo témoigne à sa manière de la persistance, dans le Salento de la fin du XIII^e^ siècle, de thèmes et de concepts "archaïques" pour l'*oikouménè* byzantine de l'époque. Puisant aux sources d'une tradition autochtone, véritable «province de l'art byzantin», selon l'heureuse expression d'Adriano Prandi [97], ses auteurs ne sont toutefois pas restés étrangers à des influences venues d'outre-mer, dont la trace est encore perceptible sur quelques-uns des monuments les plus représentatifs de l'implantation monastique grecque en Terre d'Otrante.

Réalisé néanmoins avec une grande rigueur et heureusement préservé de remaniements successifs, cet ensemble iconographique manifeste une remarquable cohérence et une parfaite insertion dans son cadre spatial. En effet, il convient bien à un édifice de plan basilical, à nef unique voûtée en berceau. Il nous offre en outre le privilège de pouvoir encore contempler le déroulement pratiquement ininterrompu d'un cycle christologique complet avec son couronnement absidial, en dépit d'une lecture qui, parfois, s'avère particulièrement malaisée, mais non point hasardeuse.

---

[96] Voir G. de Jerphanion, *Les noms des quatre animaux et le commentaire liturgique du Pseudo-Germain*, dans *La voix des monuments*, Paris 1930, p. 251-256; Ştefănescu, *L'illustration des Liturgies*, p. 61-62; Xyngopoulos, *Une icone byzantine*, p. 122; Jolivet-Lévy, *Le riche décor*, p. 61-62; eadem, *Le renouveau artistique*, p. 27; Bornert, *Les commentaires byzantins*, p. 164.

[97] A. Prandi, *Il Salento provincia dell'arte bizantina*, dans *Atti del Convegno internazionale sul tema: L'Oriente cristiano nella storia della civiltà* (Accademia dei Lincei, Quaderno 62), Rome 1964, p. 671-713.

Par ailleurs, une vigueur particulière du dessin et des contours plutôt que du modelé, un goût prononcé pour le linéarisme et l'absence de nuances trop savantes dans le coloris devaient conférer à ces peintures une fraîcheur et une simplicité caractéristiques.

Enfin, par leur originalité même, les fresques de la tour de Celsorizzo révèlent une séduisante affinité avec certaines réalisations artistiques de Terre Sainte et, de ce fait, peuvent vraisemblablement être situées dans le cadre du phénomène artistique observé en Pouille et en Basilicate et occasionné par les migrations consécutives aux bouleversements que connut l'Orient latin à la fin du XIIIe siècle.

Notons aussi que la chapelle de Celsorizzo offre un nouvel exemple de bilinguisme dans la rédaction des légendes qui accompagnent certaines scènes ou figures. En dehors de toute interprétation ou déduction sur cette coexistence linguistique dans un même sanctuaire byzantin, rappelons les cas analogues des églises rupestres de la Coelimanna à Supersano et de la Favana à Veglie (98).

Datées avec précision de 1283 et dues au patronage privé de Jean d'Ugento, les fresques de ce modeste monument, malgré l'état déplorable dans lequel elles se trouvent aujourd'hui, constituent un précieux témoignage de l'activité des artistes gréco-salentins et viennent enrichir de façon considérable notre connaissance de la peinture byzantine en Italie méridionale.

Nous disposons désormais d'un point de repère chronologique indiscutable pour étudier l'art du Duecento en Terre d'Otrante. Il conviendra d'en tenir compte pour mieux situer les différents courants et préciser les diverses étapes de l'évolution de la peinture parmi les Grecs de cette région. Les fresques de Celsorizzo sont d'autant plus intéressantes qu'elles permettent de cerner avec plus de finesse des expériences artistiques déjà présentes au XIIIe siècle et qui se manifesteront à nouveau dans des programmes iconographiques postérieurs, tels ceux de Saint-Jean-l'Évangéliste à San Cesario en 1329 et de Saint-Étienne de Soleto à la charnière des XIVe et XVe siècles.

Les spécialistes situent généralement dans les dernières années du XIIIe et dans la première moitié du XIVe siècle les ultimes grands

---

(98) Fonseca, *Insediamenti rupestri*, p. 205-210, 245-249. Une église rupestre dédiée à sainte Cécile à Monopoli comporte un micro-cycle, datable du XIIIe siècle, avec des inscriptions en grec et en latin: voir Pace, *Pittura del Duecento e del Trecento*, p. 385.

cycles picturaux proprement byzantins des églises salentines ([99]). En l'absence de données certaines, la datation des monuments s'obtient surtout par l'analyse du style, souvent aléatoire, et par la comparaison avec la production byzantine d'outre-mer.

La découverte des fresques de Celsorizzo devrait modifier sensiblement, à notre avis, la vision traditionnelle des choses. Ainsi ne nous paraît-il plus possible de dater du XIII[e] siècle finissant, voire du début du siècle suivant, l'intégralité du programme pictural de Saint-Maur de Gallipoli ni de l'attribuer exclusivement à des peintres autochtones. Cela vaut aussi pour l'église monastique toute proche de Saint-Sauveur. Les évêques concélébrants de son abside ont une saveur métropolitaine d'une qualité telle qu'il est difficile d'imaginer qu'ils puissent être postérieurs aux évêques de Celsorizzo et même à l'ensemble des peintures de ce sanctuaire.

Le Duecento a toujours été considéré comme la période d'enrichissement par excellence des cycles iconographiques salentins. Sans quelques expériences préalables, antérieures de quelques décennies au moins, le vaste programme réalisé à Celsorizzo, le plus complet de ce genre dans la région, n'aurait sans doute pas pu voir le jour.

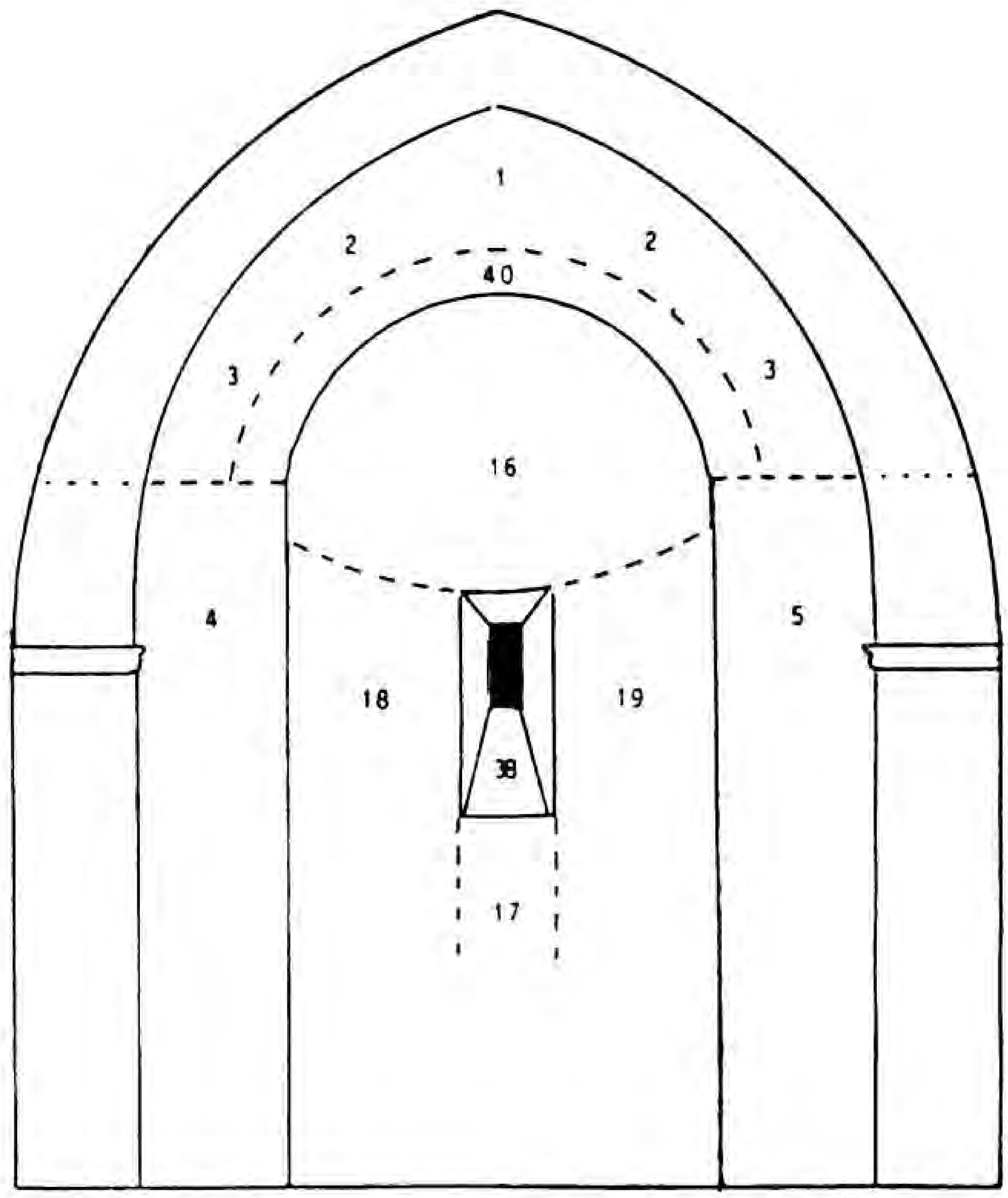
Pontificio Istituto Orientale, Rome — Michel Berger
F.N.R.S. – Université de Louvain — André Jacob

([99]) Sur ces datations, on trouvera les plus récentes conclusions des historiens de l'art dans Pace, *Affreschi dell'Italia meridionale «greca»*, p. 109-118, et Falla Castelfranchi, *La pittura bizantina*, p. 205-212.

LÉGENDE DES SCHÉMAS (pl. I, II, III, IV)

1. Ancien des jours.
2. Animaux symboliques.
3. Puissances célestes.
4. Annonciation: Gabriel.
5. Annonciation: Marie.
6. Nativité du Christ.
7. Présentation de Jésus au Temple.
8. Baptême du Christ.
9. Transfiguration.
10. Résurrection de Lazare.
11. Entrée à Jérusalem.
12. Cène mystique.
13. Capture à Gethsémani.
14. Crucifixion.
15. Anastasis.
16. Pantocrator.
17. Autel et calice.
18. Saint Basile.
19. Saint Jean Chrysostome.
20. Saint diacre avec encensoir.
21. Mère de Dieu.
22. Figure disparue.
23. Saint Vincent.
24. Sainte Agathe.
25. Saint anonyme.
26. Saint Georges à cheval.
27. Saint anonyme.
28. Saint Hippolyte à cheval.
29. Figure disparue.
30. Figure disparue.
31. Saint Nicolas siégeant.
32. Saints Côme et Damien.
33. Fragments divers.
34. Inscription de fondation.
35. Ornement en zigzag.
36. Ornement en zigzag.
37. Ornement végétal.
38. Ornement en zigzag.
39. Ornementation de l'arête de la voûte.
40. Rinceaux.

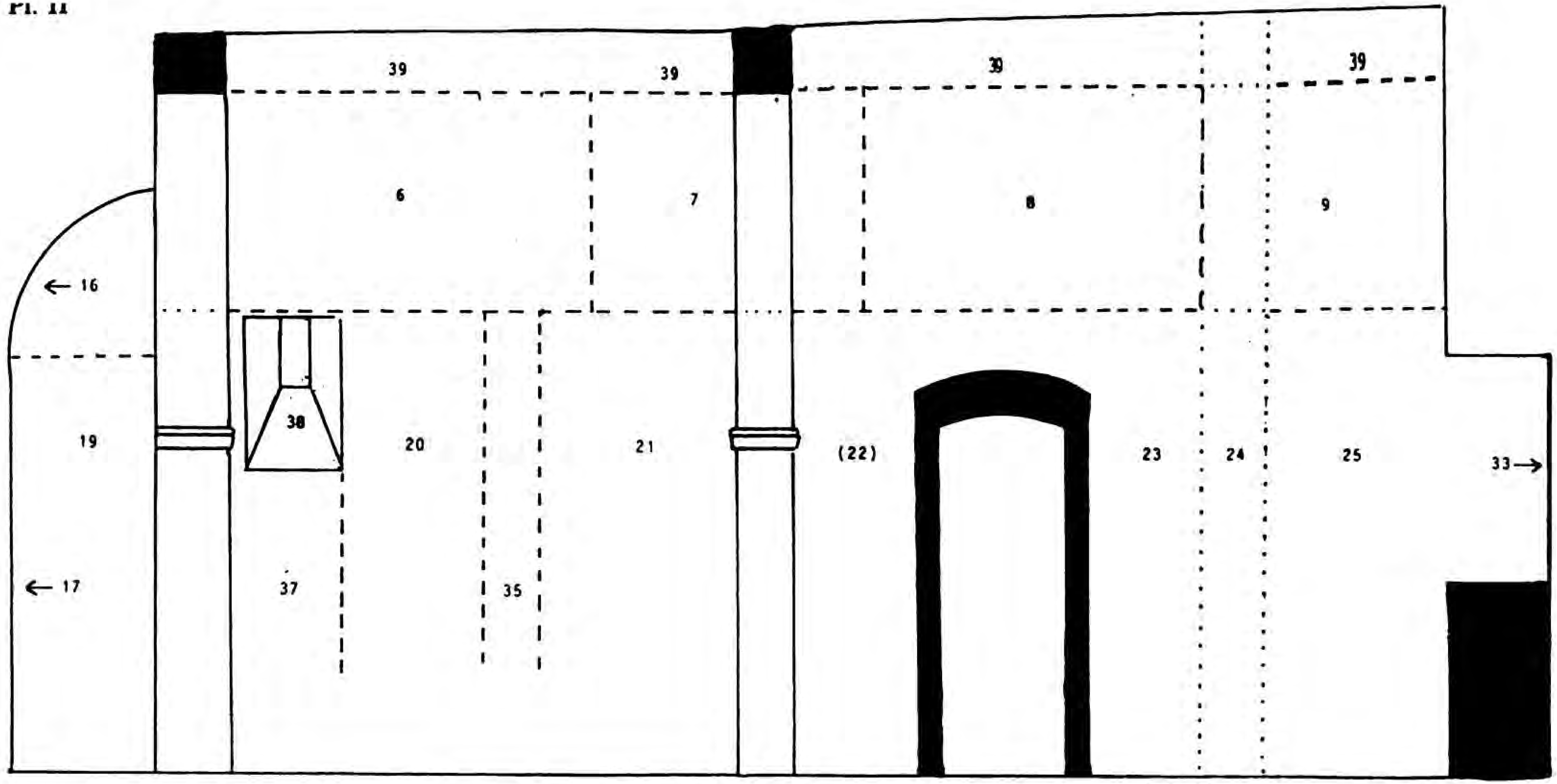
Pl. I



CELSORIZZO. Schéma transversal est: chevet.

1. Ancien des jours.
2. Animaux symboliques.
3. Puissances célestes.
4. Annonciation: Gabriel.
5. Annonciation: Marie.
16. Pantocrator.
17. Autel et calice.
18. Saint Basile.
19. Saint Jean Chrysostome.
38. Ornement en zigzag.
40. Rinceaux.

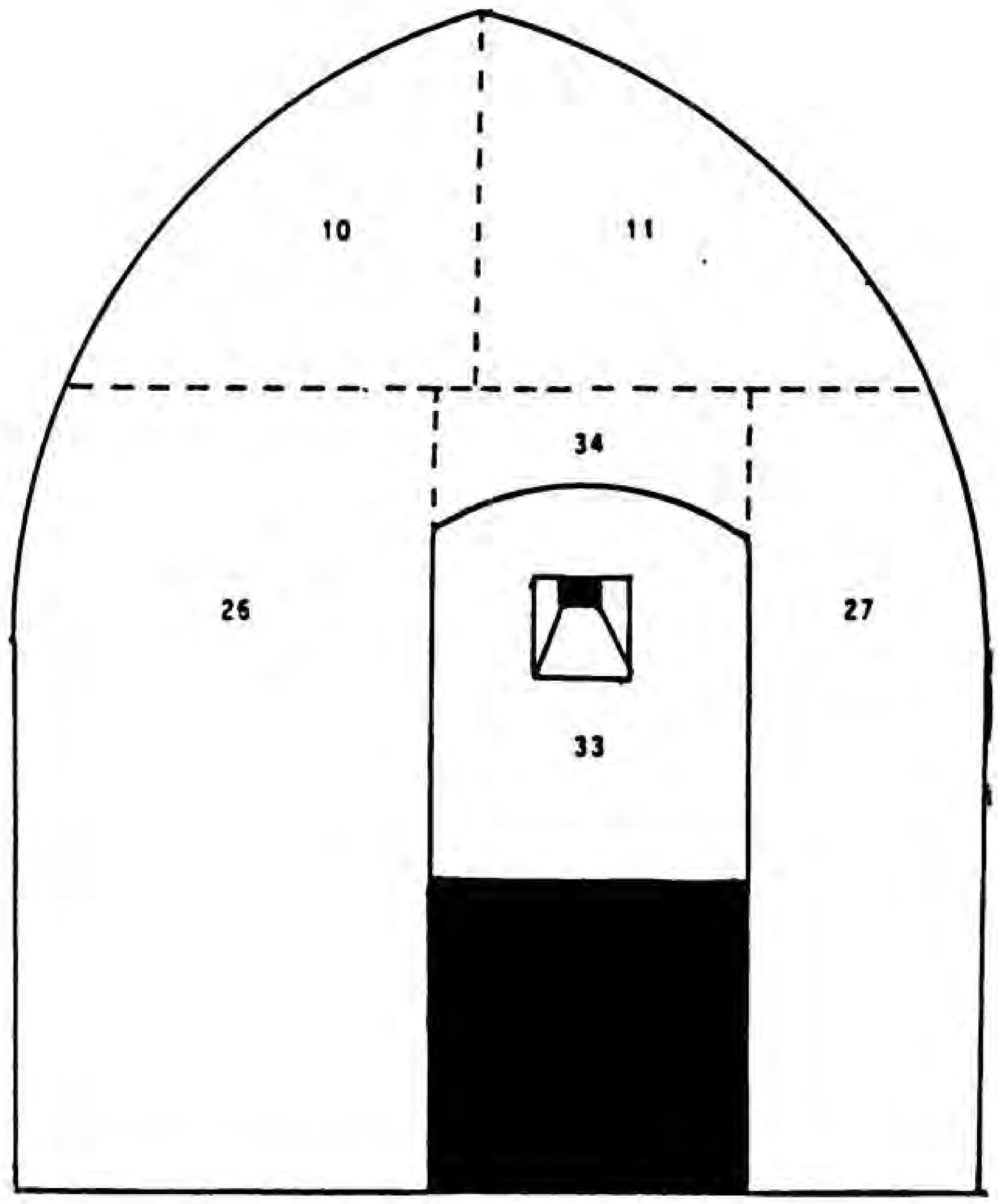
Pl. II



CELSORIZZO. Schéma longitudinal sud.

6. Nativité du Christ.
7. Présentation de Jésus au Temple.
8. Baptême du Christ.
9. Transfiguration.
16. Pantocrator.
17. Autel et calice.
19. Saint Jean Chrysostome.
20. Saint diacre avec encensoir.
21. Mère de Dieu.
22. Figure disparue.
23. Saint Vincent.
24. Sainte Agathe.
25. Saint anonyme.
33. Fragments divers.
35. Ornement en zigzag.
37. Ornement végétal.
38. Ornement en zigzag.
39. Ornementation de l'arête de la voûte.

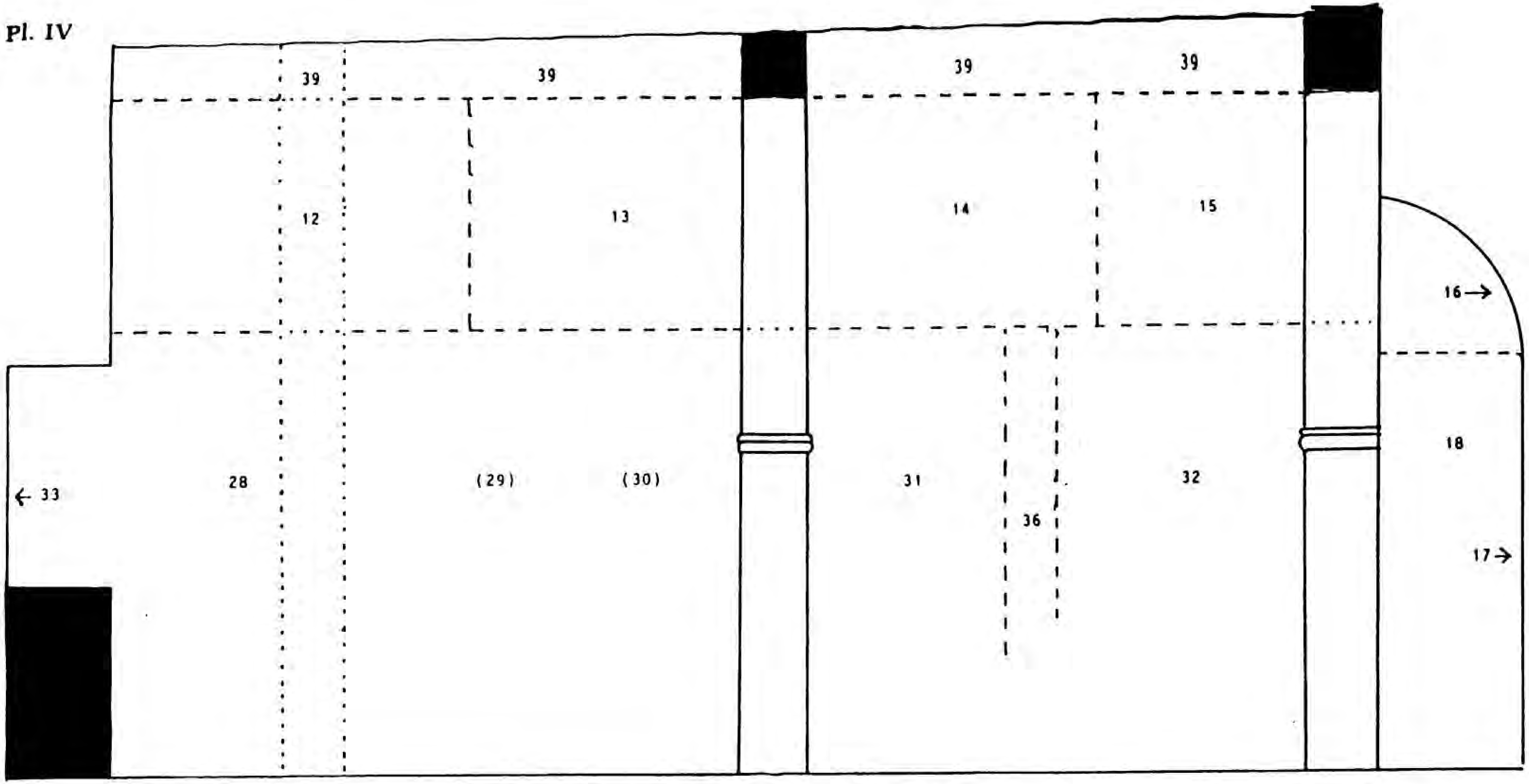
Pl. III



CELSORIZZO. Schéma transversal ouest.

10. Résurrection de Lazare.
11. Entrée à Jérusalem.
26. Saint Georges à cheval.
27. Saint anonyme.
33. Fragments divers.
34. Inscription de fondation.

Pl. IV



CELSORIZZO. Schéma longitudinal nord.

12. Cène mystique.
13. Capture à Gethsémani.
14. Crucifixion.
15. Anastasis.
16. Pantocrator.
17. Autel et calice.
18. Saint Basile.
28. Saint Hippolyte à cheval.
29. Figure disparue.
30. Figure disparue.
31. Saint Nicolas siégeant.
32. Saints Côme et Damien.
33. Fragments divers.
36. Ornement en zigzag.
39. Ornementation de l'arête de la voûte.

GREGORIO AKINDINOS, ¿ESLAVO O BIZANTINO?

Al comienzo de su cuidada edición crítica de las Cartas de Gregorio Akíndinos, la Profesora Angela Constantinidis Hero ha puesto un capítulo con la biografía del autor (1). Lo completo de su síntesis de los datos biográficos de Akíndinos, no demasiado abundantes y sí bastante dispersos, me dispensará de anteponer a mi edición crítica de los tratados contradictorios de éste contra Palamas, ya en prensa en el *Corpus Christianorum* de Lovaina, un apartado sobre el mismo tema. Considero, sin embargo, útil, en publicaciones ocasionales, completar, donde esto sea aún posible y necesario, algunos detalles de la vida del monje antipalamita, aprovechando algún pormenor oculto entre el fárrago de argumentos y citas con las que, en sus escritos, machaca las teorías de su adversario.

Una de las cuestiones en litigio sobre la vida de Akíndinos desde el principio de la polémica llamada hesicasta fue, por decirlo en terminología contemporánea, la de su nacionalidad. Los datos sobre su origen han sido sacados hasta ahora únicamente de testimonios de sus adversarios. Según éstos, como anota la Profesora Constantinidis Hero, Akíndinos era de origen búlgaro, es decir, eslavo, nacido, según Palamás, en las cercanías de Prílapon, la actual Prilep, en la Macedonia Yugoslava (2). Los nombres de Misia o Pelagonia con que designan la

---

(1) Angela CONSTANTINIDIS HERO, *Letters of Gregory Akindynos* (Dumbarton Oaks CFHB XXI), Washington 1983.

(2) Palamás, queriendo desprestigiar a sus opositores a los ojos del lector, los tacha, como era costumbre entre los bizantinos, de extranjeros: «Ὁ ἐκ Καλαβρίας ὁρμώμενος Βαρλαὰμ καὶ ὁ ἐκ τῆς περιχώρου τοῦ Πριλλάπου Ἀκίνδυνος» (*Ὅτι Βαρλαὰμ καὶ Ἀκίνδυνός εἰσιν οἱ διχοτομοῦντες. Obras completas de Palamás*, ed. Cristou, vol. II, Salónica 1966, p. 265.6-7). Lo mismo repite en su carta a su amigo Filoteo Kokkino, el futuro Patriarca (*Πρὸς Φιλόθεον. Obras Completas de Palamás, ibid.*, p. 523.2-3). Más despreciativo con respecto a Akíndinos se muestra el Hesicasta en su *Refutación de la carta del Patriarca Ignacio de Antioquía*: «Ὁ μάλιστα κατ' ἐκεῖνον [Βαρλαάμ] πεπλασμένος Ἀκίνδυνος, οὐδὲ τὴν ἐκ παιδὸς πλάσιν ἀποβαλών, ἣν ἐκ τοῦ γένους καὶ τῶν κατὰ Μυσοὺς πατρίων ἥκει

patria de Akíndinos algunos de estos autores, se refieren a la misma región.

Akíndinos no negó nunca ser de Prílapon, como tampoco negó la humildad de la familia en cuyo seno había nacido, familia de pastores, como confiesa con probada satisfacción en sus *Yambos contra Palamás*, admirándose de que éste, para atacarle, hubiese tenido que recorrer a echarle en cara sus orígenes, simplemente por ser pobre (3). En realidad, Palamás le había hecho gracia de piropos mucho más floreados respecto a su familia, como el que se lee en su carta a Gavras: «¿De quién ha aprendido estas cosas? ¿De sus padres? Pero si nadie puede ni siquiera indicar su nombre, fuera de que pertenecían a aquellos hombres que en algún lugar de las fronteras occidentales hacían de bandidos y ladrones de caminos, o de los que debían aguantar tal situación, mejor dicho, debían aguantarla por la venganza que se tomaban sus vecinos» (4). A decir verdad, tanto en la lengua como en las manos, los palamitas tuvieron siempre menos escrúpulos que sus opositores con aquellos que no se doblegaban a sus pretensiones (5).

φερόμενος» (*Ἀναίρεσις γράμματος Ἰγνατίου*. *Obras completas de Palamás, ibid.*, p. 633.11-14). Calisto, el otro amigo de Palamás elevado al trono patriarcal de Constantinopla, en una *Homilía del Domingo de la Ortodoxia*, todavía inédita, citada por Meyendorff en su *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*, Paris 1959, p. 62, notas 90 y 91, dice que Akíndinos procedía de los Búlgaros («ἐκ τῶν Βουλγάρων») y que había recibido una mala educación en Pelagonia («Ἐτράφη δὲ κακῶς εἰς Πελαγονίαν»). Existe aún algún otro testimonio de las mismas fuentes y en el mismo sentido.

(3) *Ἴαμβοι*, P.G. 150, col. 859A.

(4) Πόθεν γὰρ ἂν ταῦτα μεμύηται; Παρὰ τῶν γεννησάντων; Ἀλλ' οὐδ' ὄνομα τούτων ἔχει τις εἰπεῖν, πλὴν ὅτι τῶν ἔσθ' ὅπου τῶν δυτικῶν ἐσχατιῶν ὁδοστατούντων καὶ λωποδυτούντων ἢ τῶν τοῦτο πασχόντων μᾶλλον δὲ ἀντιπασχόντων παρὰ τῶν ὁμόρων ἦσαν. *Πρὸς Γαβρᾶν*, 22, *Obras competas de Palamás, ibid.*, p. 348.27-32.

(5) Varias veces denuncia Akíndinos intentos de asesinarle por parte de los sicarios de Palamás o por la multitud sublevada por éste contra él: «Καὶ ἵνα μὴ διατρίβω τὰ μεταξὺ διηγούμενος, ἃ πᾶσιν ἐγένετο γνώριμα, ὡς οὐδὲν αὐτοῖς ἐπεραίνετο ἐνταῦθα ἤδη ὁ θόρυβος ἤρετο, καὶ τοὺς ἐμούς, δύο ἦσαν οὗτοι, μοναχοὺς ἀναλαβόντες ἱκανῶς ἔτυψάν τε, καὶ εἰ μή τινες τὸν τῶν χριστιανῶν νόμον τιμώντων ἀνέστησαν καὶ διεκώλυσαν, μικροῦ καὶ ξιφῶν αὐτοὺς ἔργον ἔθηκαν. Καὶ ἐμοὶ μετὰ ταῦτα τοὺς αὐτοὺς ἐπήνεγκαν φονῶντας ἐπὶ τῷ ἀνελεῖν με, Βαρλααμίτην πρὸς τὸ πλῆθος ἀποκαλοῦντες» (*Mon. gr.* 223, fol. 53v). «Ὤετο γὰρ [ὁ Παλαμᾶς] ἐμὲ πεποιηκὼς ἐκ μέσου προχωρήσειν αὐτῷ τοὐπιχείρημα, καλῶς εἰδὼς πᾶν εἰς ἐμὲ περιίστασθαι τὸ πρᾶγμα τῆς εὐσεβείας... Καὶ διὰ τοῦτό με οἷος ⟨τ⟩ῆν ἕκαστος ἑαυτῶν διαχρήσασθαι, καί τις ἤδη καθεῖτο Δωριεὺς ἀνὴρ ἐπὶ τὴν

En su introducción biográfica, la Profesora Constantinidis Hero dice que Akíndinos no contestó jamás el testimonio de sus adversarios que decían que era búlgaro. No lo hizo directamente, es cierto, pero sí indirectamente. Por lo menos en dos ocasiones, Akíndinos se declara bizantino ante quienes debían conocer sus orígenes, lo que constituye una garantía de la veracidad de su afirmación.

El primer testimonio lo encontramos en las mismas cartas que ha publicado la Profesora Constantinidis Hero. Escribiendo al Megadux Apokauko, Akíndinos le alaba porque, con su guía del ejército, hace caer sobre los bárbaros los sufrimientos que éstos infligen de continuo a «nuestra raza» (6). El término griego γένος debería traducirse por «raza». Algunos lo traducen a las lenguas modernas por «nación». Ello es posible siempre que se tenga en cuenta la mentalidad bizantina, vigente aún hoy en la Grecia moderna, de que raza y nacionalidad son lo mismo. Incluso la religión, en este caso la forma de cristianismo llamada Ortodoxa, es, en la mentalidad del pueblo griego actual, un elemento esencial para la pertenencia al γένος helénico. Sería por ejemplo impensable que un keniata nacionalizado griego, Anglicano por demás, pudiera referirse a un γένος común de él con sus conciudadanos de pasaporte. Es más, en los documentos oficiales se hace explícitamente la distinción entre ser griego auténtico o simplemente nacionalizado griego, al exigir que se anoten separadamente la ciudadanía actual (ὑπηκοότητα) y la nacionalidad de origen (ἰθαγένεια). Tal distinción existía incluso en los Pasaportes hasta la reciente adopción del modelo único, igual para todos los países de la Comunidad Económica Europea.

La Profesora Constantinidis Hero, en el comentario a este punto concreto de la mencionada carta de Akíndinos, remite a una nota de un artículo de Ihor Ševčenko y Jeffrey Featherstone sobre el sentido del término γένος (7). Todos los ejemplos aportados por estos autores

---

πρᾶξιν αὐτοῖς, ὃς μεταγνοὺς τὴν ἐγχείρησιν ἀπέστη τε ταύτης καὶ τὸ δρᾶμα ἐξεῖπε· μᾶλλον δὲ οὐδὲ πρῶτος αὐτὸς ἐξεῖπε τοῦτο καὶ ἤλεξεν, ἀλλὰ καὶ οὗτοι πρὸ τούτου φανερῶς ἠπείλουν καὶ προὔλεγον» (*Séptimo Tratado Contradictorio contra Palamás. Mon. gr.* 223, fol. 323r).

(6) Στρατηγῶν, ἀπαλλάττεις πραγμάτων τὴν βασιλείαν καὶ ἀντιμεθίστης τὰ δεινὰ τοῖς βαρβάροις, ἃ τὸ ἡμέτερον γένος ὑπ' αὐτῶν ἀεὶ πάσχει. *Letters of Gregory Akindynos*, ed. CONSTANTINIDIS HERO, carta n. 24, p. 80.1-4.

(7) I. ŠEVČENKO and J. FEATHERSTONE, *Two Poems by Theodore Metochites*, Brookline, 1981, p. 6 nota 10.

confirman lo dicho y caracterizan su empleo en Teodoro Metochites como una concesión al uso entonces ya corriente del vocablo «and foreshadows modern developments». Estos desarrollos modernos son los que hemos apuntado arriba. Por tanto, en el s. XIV, el concepto de γένος suponía no sólo la pertencencia al Imperio bizantino, sino también la comunidad de raza (8).

El segundo caso está en el que por ahora llamaremos *Séptimo Tratado Contradictorio de Akíndiknos contra Palamás*, en espera de aportar las necesarias precisaciones a esta clasificación tradicional, pero errónea, de las obras de Akíndinos, en la edición crítica que tenemos en prensa. Allí, en un pasaje autobiográfico que tiene mucho en común con lo que él cuenta en su *Discurso ante el patriarca Calecas y su Sínodo sobre el comienzo de la polémica entre Palamas y Barlaam* (9), Akíndinos dice: «Estabamos entonces [antes del Sínodo de 1341] con los que, junto con la Iglesia, condenaban y se alejaban de las novedades de uno y de otro [de Barlaam y de Palamás], más unidos, sin embargo, a éste [último] por los vínculos de amistad y de nacionalidad, cosa por la cual, más tarde, nos ha pagado una recompensa muy perversa» (10). La palabra usada aquí por Akíndinos, que he traducido por «vínculo de nacionalidad» es ὁμόφυλον, textualmente significa «igualdad de raza». Si cabe, el testimonio es aún más decisivo que el anterior ya que este término excluye absolutamente su aplicación a quien no sea de la misma etnia que aquel con quien se compara. Por lo demás, el sentido del término ὁμόφυλος

(8) El estudio más completo del sentido y amplitud del término γένος lo debemos al profesor N. Tomadakes en su discurso de apertura del Año Académico en la Universidad de Atenas *Οἱ Ἕλληνες ὡς γένος καὶ ἔθνος κατὰ τὴν ἱστορικὴν ἡμῶν διαδρομὴν καὶ ὁ Ἱερὸς Ἀγὼν τοῦ 1821*, Ἀθῆναι 1970. De este discurso, las páginas 7-20, que constituyen el núcleo de la exposición, habían sido publicadas en la revista *Ἀθηνᾶ*, tomo 71 (1969-1970).

(9) *Λόγος πρὸς τὸν μακαριώτατον πατριάρχην κὺρ Ἰωάννην καὶ τὴν περὶ αὐτὸν σύνοδον, διεξιὼν ὅπως ἡ τοῦ Παλαμᾶ καὶ Βαρλαὰμ φιλονεικία τὴν ἀρχὴν συνέστη. Mon. gr.* 223, fol. 51r-64v. Edición parcial en F. Uspenskij, *Sinodik v nedelju pravoslavija. Svodnyj tekst s priloženijami*, Odesa 1893, p. 85-92.

(10) Καὶ ἦμεν ἡμεῖς καὶ τότε τῶν μετὰ τῆς ἐκκλησίας ἑκατέρου μὲν τὴν καινότητα φυλαττομένων καὶ ἀποδοκιμαζόντων, τούτῳ δ' οὖν ὅμως μᾶλλον προσκειμένων διὰ τὸ σύνηθες καὶ ὁμόφυλον, ἀνθ' ὧν ἡμᾶς ὕστερον ἀμοιβαῖς ἐκφύλοις ἠμείψατο. *Mon. gr.* 223, fol. 321v.

está bien documentado y no deja lugar a dudas ([11]). Akíndinos, por tanto, era bizantino y no eslavo.

Conexa con la cuestión de la nacionalidad de Akíndinos se halla la de su nombre. Sus adversarios, como Palamas, le echan en cara el esconder su nombre de familia por ser indecoroso (ὡς μὴ τῇ νεωστὶ γεγονυίᾳ σεμνότητι προσῆκον) y haber creado el apellido de Akíndinos para usarlo estratégicamente en vez del nombre de Gregorio que tomó cuando recibió la tonsura monacal ([12]).

Es cierto que, por el momento, no tenemos datos para saber de dónde y por qué nuestro monje adoptó el nombre de Akíndinos. Pero,

---

([11]) Por ejemplo, en el *Elogio del Emperador Juan Ducas*, pronunciado por su hijo Teodoro II Láscaris (Ed. L. Tartaglia, Nápoles 1990), el término aparece seis veces, siempre con un significado inconfundible, aplicado a la propria raza y contrapuesto a aquella de los adversarios. Es especialmente claro el siguiente texto (ibid. p. 71.655-660) en el que el orador, para magnificar las proezas de su padre, Juan Ducas, finje un coloquio con Ciro de Persia: «Ahora el emperador, con su espada, ha puesto en fuga a los Persas – no se entristezzca tu ánimo ante estas palabras por la desventura de tu raza [τοῦ ὁμοφύλου σου] –, ha encadenado a los Italianos, ha hecho aliados de los Helenos a los salvajes y crueles Escitas y ha persuadido a todas las demás gentes [πᾶσαν ἄλλην φυλὴν] a desenvainar voluntariamente la espada en defensa de su propia raza [ὁμοφύλων τούτου]». Lo mismo Gregoras, al señalar que en los valles del Estrimón, hoy Serbia, había Búlgaros [ἄποικοι Μυσσῶν], precisa que, sin embargo, éstos vivían entre poblaciones de raza griega [καὶ τοῖς ἡμῖν ὁμοφύλοις ἀναμὶξ τὴν δίαιταν ἔχοντες]. (*Historia*, Ed. Bonn, I, p. 378).

([12]) Véase la nota 4. Además, en el cap. 23 de su *Tercer Tratado Contradictorio contra Akíndynos*, Palamás añade un párrafo lleno de ironía: «Ἀλλ' ὁ τηλικούτῳ κινδύνῳ τῆς ἀσεβείας ἁλῶναι κινδυνεύσας Ἀκίνδυνος... κἀπὶ τῷ δοκοῦντι τοῦ ὀνόματος εὐφήμῳ μέγα φρονεῖ καὶ δῆλός ἐστι θρυπτόμενος καὶ κλέπτειν κἀντεῦθεν τοὺς ἀκροωμένους πειρώμενος τῆς 'ἀκινδύνου' λέγων εἶναι τὰ τοιαῦτα διανοίας, ὥσπερ ἂν εἰ μὴ δυσσεβής τις ἦν τὴν ἐπωνυμίαν Εὐσέβιος, ἢ δυστυχὴς περὶ τὸ σέβας ὁ Εὐτυχής, καὶ κακόδοξος ὁ Εὐδόξιος, καὶ τῶν παρανομωτάτων δογμάτων συγγραφεὺς ὁ Εὐνόμιος· καίτοι τοῦτο οἷ τοὔνομα οὐκ ἀπὸ πατέρων εἰς αὐτὸν οὗτος ἔχει καταβάν. Τὸ γὰρ ἐκεῖθεν αὐτῷ προσῆκον, ὡς μὴ τῇ νεωστὶ γεγονυίᾳ σεμνότητι προσῆκον, ἀνήκουστον ὁ τούτων ἐνταῦθα διετήρησε παῖς· ὃ δ' ἐπίκτητον ὁμοῦ καὶ ἰδιαίτατον εἶχεν, αὐτὸς ἑαυτῷ περιθέμενος, πρὸς ἐπίκρυψιν ὡς ἔοικε καὶ τῆς προτέρας τύχης καὶ τῶν ἐκ πολλοῦ τρόπων καὶ τῶν νῦν πονηρῶν δογμάτων καὶ συγγραμμάτων, τούτῳ νῦν ἐπωνομάζων ἑαυτὸν γάνυται, τὸ κατὰ μοναχοὺς θέμενος παρ' οὐδέν, εἰς ὃ κειρόμενος ὡς ἔθος τὴν ἰδίαν ἤμειψε κλῆσιν, δίκαιά γε κατὰ τοῦτο ποιῶν, κἂν μὴ προαιρέσει δικαίᾳ· μοναχοῖς γὰρ καὶ τῇ κοινῇ τούτων ἐλπίδι πολεμῶν, οὐδ' ὀνόματι κοινωνεῖν αὐτῶν δίκαιος». (*Obras Completas de Palamás*, vol. 3, p. 238.13-239.2).

por lo menos creemos poder liberarle de una de las muchas calumnias que le achacaron sus enemigos.

Hay que decir, en primer lugar, que la región donde Akíndinos nació era un área fundamentalmente bizantina, un territorio típico de la periferia del imperio. Unos cuarenta o cincuenta años después del nacimiento de nuestro monje, cuando el 13 de Abril 1346 Esteban Duschan se hizo coronar Zar de los Serbios, tuvo que tener en cuenta esta realidad. Por esta razón, como hace notar el Profesor Apóstolos Vacalópoulos, tomó el título de Rey y Emperador de Serbios y Romanos. «Se encontraba en medio de poblaciones griegas – prosigue el ilustre profesor de Salónica – y es de notar que su coronación siguó a la conquista de Serres... Esta es seguramente la razón por la cual se vio obligado a dividir su enorme estado en dos partes, como nos informa Gregoras, al norte las 'provincias serbias', al frente de las cuales puso como gobernador a su hijo más joven Uroš, y al sur las 'provincias griegas' que gobernaba él directamente» (13).

En segurdo lugar, en la periferia del Imperio de población griega, como lo era la patria de Akíndinos, los campesinos y pastores, incluso los que gozaban de un estado económico holgado, no tenían apellido. «Entre nosotros, los griegos modernos – escribía aún en 1923 un célebre laógrafo, Stilpon Kiriakidis – el apellido no está generalizado... En casi todas partes, los campesinos se contentan con el nombre de bautismo, al cual, cuando firman, añaden el nombre del padre» (14). Esta afirmación viene confirmada por los documentos de la región de Pelagonia que el Profesor Ch. Papastathis, de la Facultad de Derecho de la Universidad de Salónica, ha publicado. Se trata de un Reglamento de la Comunidad Greco-Ortodoxa de Tirnavo de Pelagonia (15) y de una Lista de Contribuyentes de raza helénica de la villa de Resne, también en Pelagonia, confecionada en 1912 (16). Ambas poblaciones distan muy poco de Prílep, cuna de Akíndino. En aquella región por tanto, casi hasta nuestros días y con más razón aún en el s. XIV, los habitantes griegos no usaban nombre de familia, igual que sucedía, por lo

(13) A. Vakalopoulos *Ἱστορία τῆς Μακεδονίας 1354-1833*, Θεσσαλονίκη 1969, p. 15-16.

(14) S. P. Kyriakidis, *Ἑλληνικὴ Λαογραφία*, Ἀθῆναι 1923, p. 375.

(15) Ch. K. Papastathis, *Ὁ ἀνέκδοτος κανονισμός τῆς Ἑλληνικῆς Ὀρθοδόξου Κοινότητος Τυρνάβου Πελαγονίας*, en la revista «Μακεδονικά» 13 (1973), 439-441.

(16) Ch. K. Papastathis, *Οἱ Ἕλληνες τῆς Ρέσνης κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 20οῦ αἰῶνος*, en la revista «Μακεδονικά» 14 (1974), 11-35.

demás, en otros territorios alejados de los grandes núlceos urbanos de Bizancio, por ejemplo en Chipre.

Por consiguiente, no sería justo decir que Akíndinos, que era un bizantino de Prílapon, ocultaba su nombre familiar por considerarlo ignominioso. Simplemente no lo tenía. El fue quien se creó un nombre, lo que, en principio, supone un mérito mayor que heredarlo.

Pontificio Istituto Orientale, Roma Juan NADAL CAÑELLAS

INTEGRAZIONI E CORREZIONI AL *CATALOGUS CODICUM GRAECORUM BIBLIOTHECAE AMBROSIANAE* DI EMIDIO MARTINI E DOMENICO BASSI (= MB)

II *

2 – Materiale manoscritto greco della Biblioteca Ambrosiana non segnalato in MB

Dopo aver fornito, nella parte precedente, correzioni e osservazioni riguardo alle segnature dei manoscritti catalogati in MB, passo ora a descrivere il materiale manoscritto greco ivi non recensito ([1]): si tratta sia di alcuni codici, sia di parti di codici redatti anche in altre grafie, sia di numerosi frammenti (singoli fogli, bifogli, gruppi di fogli, o anche alcuni fascicoli appartenuti ad uno stesso manoscritto). Per comodità di esposizione colloco al termine dell'intera trattazione la presentazione dei due gruppi principali di frammenti – l'uno conserva-

---

* La prima parte del presente studio è stata pubblicata nel numero precedente di questa rivista: 26 (1989), pp. 211-220 (verrà qui citata: *Integrazioni e correzioni*, I).

MB = Ae. Martini – D. Bassi, *Catalogus codicum graecorum Bibliothecae Ambrosianae*, Mediolani 1906 (ristampa anastatica: Hildesheim – New York 1978).

([1]) Per offrire un'integrazione il più possibile completa, oltre a far uso di tutte le conoscenze che il lavoro all'interno di una biblioteca permette di acquisire, ho sfruttato gli inventari manoscritti dell'Ambrosiana, elencati in A. Paredi, *Storia dell'Ambrosiana*, Vicenza 1981 (Fontes Ambrosiani, 68), pp. 106-110. Ho delimitato la ricerca ai manoscritti anteriori all'anno 1600 (o comunque vergati da scrittori vissuti a cavaliere fra il XVI ed il XVII secolo). Di conseguenza non ho preso in considerazione il materiale di epoca successiva, comprendente per lo più studi e appunti di dottori dell'Ambrosiana concernenti codici della biblioteca stessa.

to in Sala P, con segnatura S.P. 6/14 ([2]), l'altro collocato fra i manoscritti del gruppo «sussidio», precisamente nella scatola D 137 suss. ([3]) –; elenco invece tutti gli altri manoscritti (integri, parziali o frammentari) secondo l'ordine delle segnature abitualmente usato in Biblioteca: prima i codici «sup.», poi gli «inf.», quindi i «suss.», infine quelli del «Fondo Trotti» ([4]).

Poiché la diversità di epoca, di valore e di consistenza del materiale qui elencato richiede inevitabili differenziazioni nella descrizione di ciascun manoscritto, non mi sarà possibile procedere in modo omogeneo ([5]): cercherò tuttavia di seguire nei vari casi un'analogia espositiva e di evitare differenze ingiustificate.

* * *

([2]) Sulla Sala P (ex Sala del Prefetto), adibita negli anni Cinquanta alla conservazione dei manoscritti di maggior pregio posseduti dalla Biblioteca, cf. *Integrazioni e correzioni*, I, p. 218 e nota 18 ivi.

Il fatto che tali frammenti si trovino in Sala P non significa, come per gli altri manoscritti e volumi conservati in essa, che essi siano di particolare valore, ma che li si volle conservare con cura, data la fragilità del materiale manoscritto in questione.

Di questo gruppo fanno parte anche i frammenti S.P. 6/14, 633-634 già catalogati in MB al num. 1092 sotto l'indicazione generica di *Fragmenta* (cf. *Integrazioni e correzioni*, I, p. 220 e nota 23 ivi).

([3]) Nell'uno e nell'altro caso i frammenti greci sono collocati assieme a quelli latini. Qui ovviamente si prenderanno in considerazione solo i primi, identificandoli con il numero progressivo che contrassegna o un solo foglio o, più raramente, un bifoglio o anche alcuni fogli collegati fra loro.

([4]) Si tratta di un fondo di «circa 460 manoscritti (dal secolo X al secolo XVIII) munifico dono della marchesa Maria Trotti Belgiojoso e del marchese Ludovico Trotti Bentivoglio», pervenuto all'Ambrosiana nel 1907 (Paredi, *Storia dell'Ambrosiana*, p. 51; della donazione diede annuncio il prefetto Achille Ratti in una comunicazione letta al Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere nell'*Adunanza del 23 maggio 1907*: la si veda trascritta in *Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Rendiconti*, s. II, 40 [1907], pp. 749-750; cf. ancora C. Marcora, *I benefattori dell'Ambrosiana*, in *Memorie storiche della diocesi di Milano*, XVI, Milano 1969, pp. 277-340, precisamente pp. 324-326). I codici di questo fondo hanno conservato, entrando nella biblioteca Ambrosiana, il numero che precedentemente li contraddistingueva, preceduto dalla sigla «Trotti».

([5]) Anche perché – in analogia a quanto compiuto in MB – dei manoscritti redatti in più grafie verranno presi in considerazione soltanto i fogli contenenti i testi in greco, prescindendo quasi totalmente dalla descrizione del codice nel suo complesso.

L 120 sup. (ora in S.P.II.161), scrittura inferiore, ff. 63 e 66, 113-120, 125 e 132, 134 e 139 [cf. tav. 1 = ff. 63v e 66r]

L 120 sup. è un manoscritto arabo, palinsesto (6), la cui scrittura superiore, dell'XI o XII secolo, tramanda un *Paterikon*, recentemente studiato in modo dettagliato da Joseph-Marie Sauget (7). La descrizione del codice, fornita in O. Löfgren – R. Traini, *Catalogue of the Arabic Manuscripts in the Biblioteca Ambrosiana*, I: *Antico fondo and Medio fondo*, Vicenza 1975 (Fontes Ambrosiani, 51), pp. 18-19 (num. XIX) – cui rimando per gli altri dati generali sul manoscritto –, identifica in esso cinque tipi di scrittura inferiore: greca, greco-latina, ebraica, siriaca e araba, segnalando i fogli in cui è rinvenibile ciascuna di esse. Qui prendo in considerazione, ovviamente, soltanto le prime due.

Anzitutto la scrittura inferiore greco-latina – la più famosa e studiata –, che occupa i ff. 113-120 (8). Databile tra la fine del V e l'inizio del VI secolo (9) e vergata perpendicolarmente rispetto alla scrittura superiore araba (in modo che ad ogni bifoglio attuale corrisponde un solo foglio del codice originario), contiene, disposti su due colonne, 81 versi (dal 588 al 748, con varie lacune) del primo libro dell'*Eneide* di Virgilio: essi sono trascritti nel testo latino nella colonna di sinistra e

(6) Per facilitare lo studio della scrittura inferiore, il codice è stato smembrato e distribuito in 18 cartellette (esse contengono, rispettivamente: ff. 1-8; ff. 9-12; ff. 13-20; ff. 21-28; ff. 29-36; ff. 37-44; ff. 45-52; ff. 53-60; ff. 61-68; ff. 69-76; ff. 77-84; ff. 85-92; ff. 93-100; ff. 101-110; ff. 111-117; ff. 118-124; ff. 125-132; ff. 133-140).

(7) Cf. J.-M. Sauget, *Le* Paterikon *arabe de la Bibliothèque Ambrosienne de Milan* L 120 sup. (SP II. 161), in *Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, 384, s. VIII, 29 (1987), pp. 473-516 (l'autore, a differenza del catalogo di Löfgren-Traini citato *infra* nel testo, data la scrittura araba al solo XI secolo).

(8) Purtroppo da alcuni anni, o forse decenni, nella Biblioteca non sono più rinvenibili i ff. 115 e 116 (costituenti un solo foglio originario), di cui si sono perse le tracce (ne ha dato segnalazione Joseph-Marie Sauget, nella nota 8 a p. 475 dell'articolo citato nella nota precedente: ivi l'autore – a causa di una nuova numerazione dei fogli da lui ricostruita – identifica tali fogli con i numeri 120 e 121)

(9) Ho riferito la datazione fornita da E. A. Lowe, *Codices latini antiquiores. A Paleografical Guide to Latin Manuscripts prior to the Ninth Century*, part III, Oxford 1938, p. 11 (num. 306), ove il codice è indicato come *Cimelio MS.* 3; mons. Giovanni Galbiati, nello studio citato *infra* nel testo, arretrava questa scrittura ad un secolo prima, tra la fine del IV e l'inizio del V secolo.

in una traduzione greca in quella di destra. Poiché questi fogli sono stati accuratamente studiati, al tempo della loro scoperta, dal prefetto dell'Ambrosiana mons. Giovanni Galbiati, per ogni informazione al riguardo (e in particolare per la trascrizione del testo latino e greco) rimando alla pubblicazione approntata in quell'occasione: I. GALBIATI, *Vergilius latine et graece in palimpsesto codice Arabico*, in *Aevum*, 1 (1927), pp. 49-70 [10].

La scrittura inferiore greca – segnalata nel catalogo citato per due bifogli (rispettivamente ff. 63 e 66 e ff. 134 e 139), cui deve essere aggiunto anche un altro bifoglio (ff. 125 e 132) –, non è invece stata fatto oggetto di particolare studio. Due dei tre bifogli – esclusi cioè i ff. 63 e 66, vergati con grafia differente e ben identicabile, che descrivo dettagliatamente appresso –, pur osservati con lampada di Wood, mi rimangono illeggibili: vi ho tuttavia scorto alcune righe, tracciate parallelamente alla scrittura superiore araba, in maiuscola ogivale inclinata, di modulo leggermente maggiore rispetto a quella usata nei ff. 113-120 [11].

L'altro bifoglio, comprendente appunto i ff. 63 e 66, è invece, pur con qualche difficoltà, totalmente leggibile: vergato in scrittura maiuscola ogivale inclinata di grande modulo, di tipo siro-pale-

---

[10] Cf. anche, come semplice ripresentazione dello studio di mons. Galbiati, C. F. LEHMANN-HAUPT, *Neuerscheinungen und Neufunde*, in *Klio*, 22 (1928), pp. 192-196 e 384-404; 23 (1929), pp. 116-145 (si veda, in particolare, nell'ultima parte dell'articolo: *Vergil Lateinisch und Griechisch bei den Arabern*, pp. 143-145).

Per la scrittura latina si consultino – oltre al già citato LOWE, *Codices latini antiquiores*, part III, p. 11 (num. 306) – dello stesso autore: *Two Fragments of Virgil with the Greek Translation*, in *The Classical Review*, 36 (1922), pp. 154-155 (in cui viene annunciata la scoperta del Virgilio greco-latino); e *The Ambrosiana of Milan and the Experiences of a Palaeographer*, in *Folia Ambrosiana*, 1 (1965), pp. 19-54 e 20 ill. (precisamente p. 43 e ill. 10): l'uno e l'altro riediti in IDEM, *Paleographical Papers. 1907-1965*, Oxford 1972, rispettivamente pp. 127-128 e 575-590 con ill. 131-150 (precisamente p. 587 e ill. 140).

Mons. Giovanni Galbiati tornò a parlare più volte del *Virgilio bilingue*, senza tuttavia aggiungere alcun nuovo elemento a quanto esposto nella prima pubblicazione: si vedano G. GALBIATI, *Del Virgilio diglotto*, in *Studi storici in memoria di Mons. Angelo Mercati Prefetto dell'Archivio Vaticano*, Milano 1956, pp. 195-200; IDEM, *Ancora del Virgilio Ambrosiano diglotto*, in *Studi in onore di Carlo Castiglioni Prefetto dell'Ambrosiana*, Milano 1957, pp. 355-358 e tavv. I-VIII.

[11] Righe o parti di righe si scorgono in genere nei margini di ciascun bifoglio lasciati liberi dalla scrittura superiore.

stinese, e databile al IX secolo ([12]), contiene un breve tratto del vangelo secondo Giovanni ([13]), precisamente i versetti 28-30 del capitolo 5. Il testo greco è disposto perpendicolarmente rispetto alla scrittura superiore araba in modo che al bifoglio attuale corrisponde un solo foglio originario (il cui recto è costituito dai ff. 63ᵛ e 66ʳ). Il bifoglio, resecato sul margine destro sino a far cadere in media due lettere per riga, misura circa mm. 272 × 170. Il testo evangelico citato occupa, oltre all'intero recto – ove la scrittura è distribuita su 15 righe, per un'area di circa mm. 216 × 145 –, soltanto tre righe del verso, che per il resto è lasciato vuoto: se ne potrebbe dedurre che la pericope in questione fosse collocata in conclusione di un codice (o di una parte di esso) e che per questo motivo non fosse seguìto da altro brano evangelico o da altri testi ([14]).

([12]) Per l'attribuzione della scrittura del frammento all'area siro-palestinese è decisivo l'angolo d'inclinazione della scrittura stessa, misurabile in circa 115°, con inclinazione identica a quella caratteristica dell'ogivale siro-palestinese.

Per la datazione ho anzitutto osservato che nel frammento si riscontrano alcune particolarità tipiche del manierismo artificiale dell'ogivale inclinata (che si fa più marcato dal secolo VIII in poi): soprattutto l'opposizione tra pieni e filetti, ma anche, in forma meno sviluppata, lo spezzamento delle linee curve e la stilizzazione degli apici; ho pure notato – nelle poche righe in cui è possibile compiere una simile verifica – la presenza di spiriti e accenti, il cui uso comincia a diffondersi verso la fine dell'VIII secolo; ho infine riscontrato una stretta affinità tra la scrittura del nostro frammento e quella del Salterio Uspenskij *Leninopol. gr.* 216 (cf. CAVALLO, *Funzione e strutture della maiuscola greca*, cit. *infra*, pp. 99-100 e tav. 5 a p. 115), datato all'anno 862/863: osservando che le particolarità manieristiche sono applicate nei due manoscritti in modo assai simile, anche se ad un grado leggermente meno marcato nel cod. *Ambrosianus* che nel *Leninopolitanus*, penso si possa datare il nostro frammento ad un'epoca di poco anteriore o al più coeva a quella in cui fu redatto il Salterio Uspenskij: in genere, quindi, al IX secolo o più specificamente – in via d'ipotesi – poco prima o attorno alla metà di quel secolo.

Sulla maiuscola ogivale in genere cf. G. CAVALLO, *Ricerche sulla maiuscola biblica*, Firenze 1967 (Studi e testi di papirologia, 2), pp. 118-123; e IDEM, *Funzione e struttura della maiuscola greca tra i secoli VIII-XI*, in *Paléographie grecque et byzantine. Paris, 21-25 octobre 1974*, Paris 1977 (Colloques internationaux du CNRS, 559), pp. 95-137 (in particolare pp. 98-106).

([13]) Già GALBIATI, *Vergilius latine et graece*, cit., p. 6, senza fornire ulteriori precisazioni, riconosceva la presenza di un «ἀπόσπασμα ex Evangelio Iohannis» «in inferiore scriptura membranae cuiusdam».

([14]) A questo proposito ho constatato che la pericope evangelica che termina con Gv 5, 30 (cioè Gv 5, 24-30) è collocata, nel *Typikòn* della Grande Chiesa

Per comodità del lettore do in nota una trascrizione di quanto ho potuto leggere con l'ausilio di una lampada di Wood ([15]).

* * *

---

conservatoci nel cod. *Hieros. S. Crucis* 40, oltre che al giovedì della seconda settimana dopo Pasqua, nell'ultimo dei supplementi che concludono il *Typikòn* – quello in cui vengono indicate le letture per i defunti –, come seconda fra le sei letture evangeliche ivi proposte (cf. J. MATEOS, *Le Typicon de la Grande Église. Ms. Sainte-Croix nº 40, Xᵉ siècle*, II, Roma 1963 [Orientalia Christiana Analecta, 166], pp. 112-113 e 194-197). Osservando che, nel secondo caso citato, la pericope in questione è posta poco prima della conclusione del *Typikòn*, mi domando se in qualche *Evangelion* essa di fatto non figurasse come ultima, grazie alla caduta o omissione delle altre pericopi previste per i defunti: in questo caso potremmo ipotizzare che il foglio palinsesto conservatoci provenga da un *Evangelion*.

([15]) Nel testo mantengo la disposizione delle singole righe del manoscritto, ma aggiungo accenti e spiriti, e i segni d'interpunzione. A questo proposito ricordo che gli accenti e gli spiriti sono visibili solo alle righe 8 e 9 (ove però non è possibile scorgere l'accento sul termine κρίσεως, mentre la preposizione εἰς porta, oltre allo spirito, anche un accento grave; l'accento è pure visibile sulla parola οὐδὲν di riga 11); un segno d'interpunzione è chiaramente leggibile alla riga 7: per il resto spiriti, accenti ed interpunzioni sono mie integrazioni.

Pongo inoltre un puntino sotto le lettere solo parzialmente visibili, mentre colloco tra parentesi quadre quelle non leggibili.

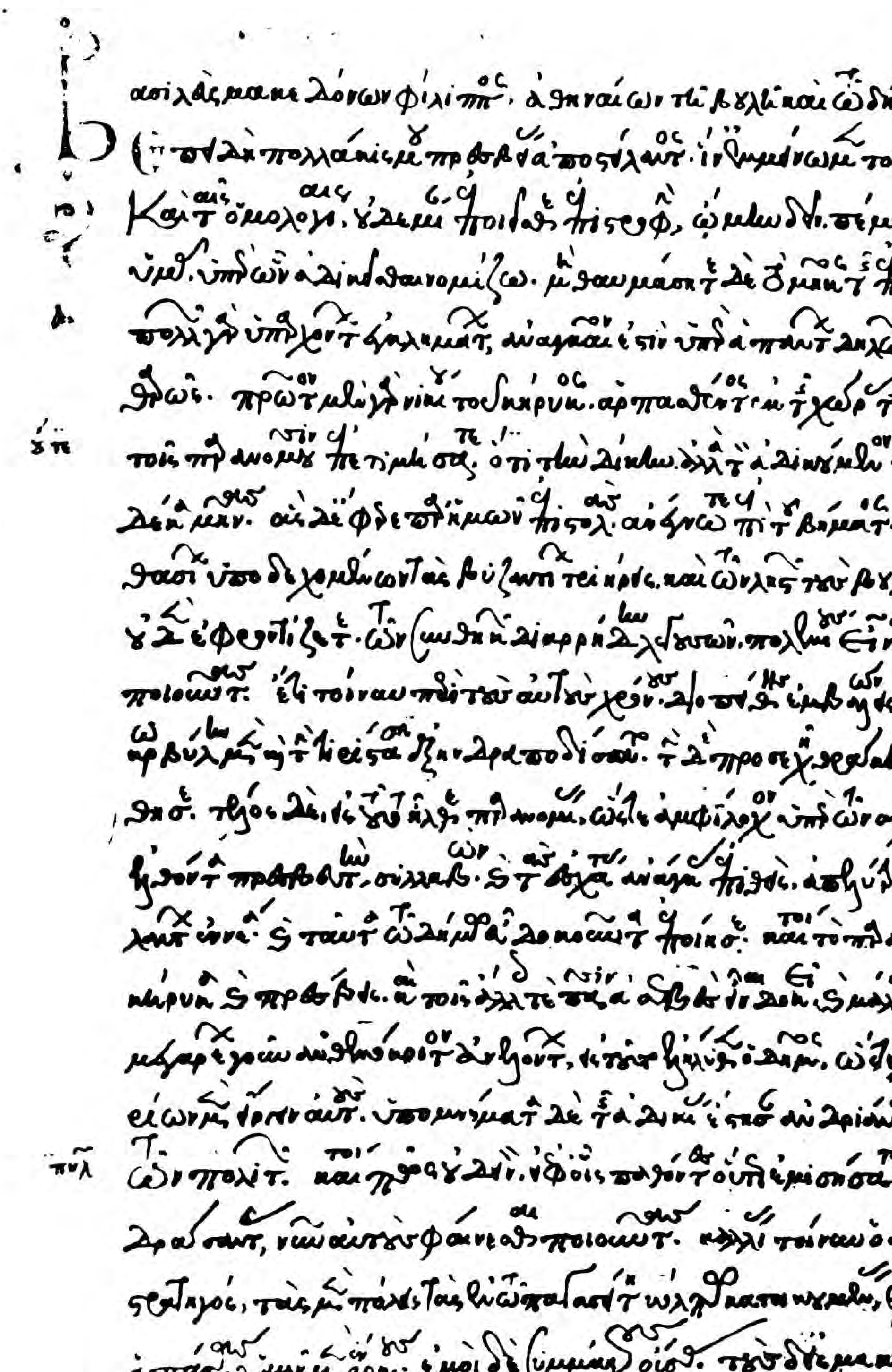
Non ho riscontrato alcun errore di grafia; ho invece rinvenuto una variante – a mia conoscenza non attestata altrove ed in ogni caso senza particolare valore – rispetto al testo evangelico criticamente ricostruito: alla riga 11, infatti, il manoscritto legge il pronome riflessivo di terza persona ἀφ' ἑαυτοῦ al posto di quello in prima persona ἀπ' ἐμαυτοῦ.

f. 63ᵛ-66ʳ:

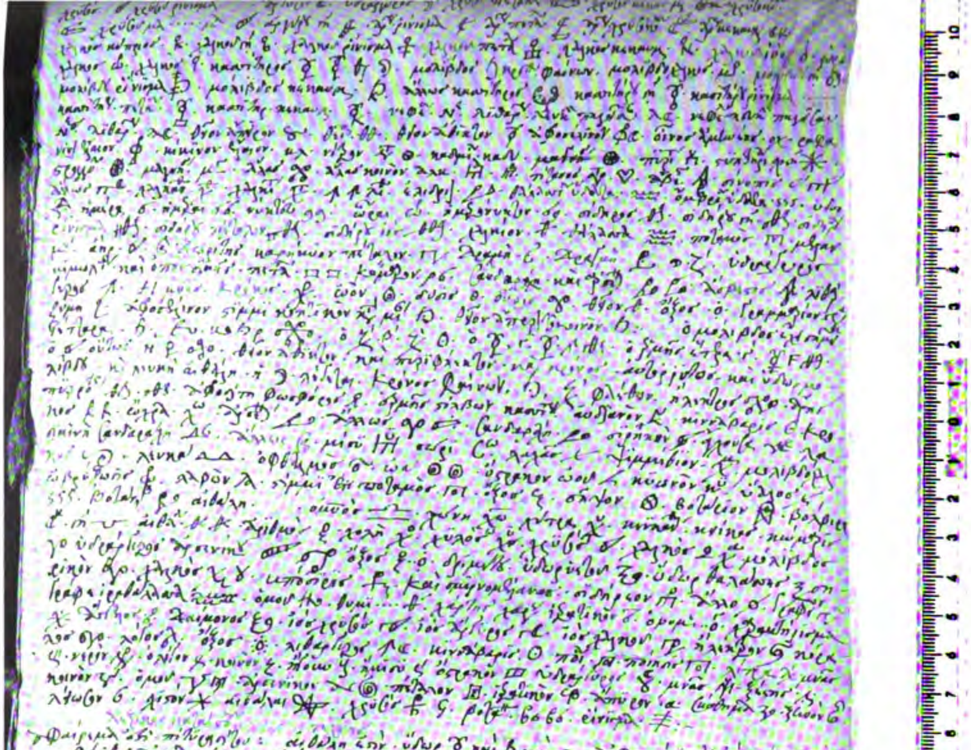
[ὅτ]η̣ ἔ̣[ρ]χεται ὥρα ἐν ᾗ
πά̣ντες οἱ̣ ἐν [το]ῖ̣ς μ[νη–]
μ̣είοις ἀκ̣[ού]σο[υσι]ν τῆ̣[ς]
φων̣ῆς α̣ὐ̣τ[οῦ] καὶ ἐ̣[κ–]
5 πορεύσο̣ντα̣[ι] ο̣[ἱ] τ[ὰ ἀγα–]
θὰ πο̣ιήσαν̣τες εἰς ἀ̣[νά–]
στασιν ζωῆς· οἱ δὲ̣ [τὰ]
φαῦλα π̣ράξ[αντες]
εἰς ἀνάστασιν κρίσε̣[ως].
10 Οὐ δύναμαι ἐγὼ ποιε̣[ῖν]
ἀφ' ἑαυτοῦ οὐδέν·
κ[α]θὼς ἀκο̣ύω κρίνω,
καὶ ἡ κρίσις ἡ ἐμὴ δ̣ικ[αία]
ἐστίν, ὅτι ο̣ὐ̣ ζ[η]τῶ̣ τ[ὸ]
15 [θέλ]η̣μ̣[α]



Tav. 1 – Milano, Biblioteca Ambrosiana, cod. L 120 sup., ff. 63ᵛ e 66ʳ.



Tav. 2 – Milano, Biblioteca Ambrosiana, cod. O 274 sup., f. 30r.



Tav. 3 – Milano, Biblioteca Ambrosiana, cod. S 81 sup., f. 339v.

Τῷ πανευλαβεστάτῳ καὶ ἐκλαμπροτάτῳ καρδινάλῃ
κυρίῳ πεπαιδευτιμωτάτῳ Μάξιμος ἐλάχιστος ἱερομό-
ναχος ὁ Μαργούνιος εὖ πράττειν.

Ἱερόν τι πρᾶγμα ἡ συμβουλή· γνώμης ἐνούσης, ἀγάπης χρηστῆς, τε καὶ σωφρο-
σύνης ἀπόδειξις ἐκλαμπρότατέ μοι καὶ πεπαιδευτιμώτατε καρδινάλις
Συρλέτε, ἀλαζονεία γὰρ οὐδενί· τὸ μηδενὸς δεῖσθαι χρῆζειν, ἐλάττω-
τῷ προσέχειν, ὡς μόνῳ τὰ κράτιστα βουλεύεσθαι δυναμένῳ. τοῦτ᾽ οὖν
κἀν τοῖς παρ᾽ ἐμαυτοῦ σκοπῶν, καὶ τὰ τῆς ξυμβουλῆς ἐφ᾽ οἷς οἶμαι ποθο-
γε τινὰ ἐμῇ, μή τοι γε ἐπὶ τῷ τῶν δογμάτων ὑψηλοτάτῳ πράγματι,
ἐκ πολλοῦ μὲν ἐπὶ καλῷ, καὶ ἔτι τοῦ πρὸς τὸ θεολογικὸν τῶν γενῶν
ἐπικλινεστέρως ἔχειν, καὶ μάλιστα μοι τὸ πρωτεῦον ἀμέσως τὴν τῶν
ἐκκλησιῶν σὺν καὶ ἄλλοις ἐπιμελεστέρων ἕνωσιν, καὶ ὅπως ἂν ταύ-
της τῆς ἀξιώσης ὑπερέχοντα ἀγαθὸν πολλοῖς τε ἅμα καὶ θεαρέστως
ποτὲ ἐμφιλοχωρήσαιμι· διό ἤδη καὶ πρὸς τὴν τῶν ἑνώσεων καθολικῶν
πρίγκιπα μόνε μοι περὶ τούτου ἡ προθυμία, καὶ λαυτοφρον παρ᾽
ἀκόλουθ᾽ τῆς ἡμετέρων τῶν μὴ καλῶς κρίνειν ἐπιστημόνων, ἤδη.
τέλος δέ μοι καὶ σύγγραμμα ἐκπεπόνηται περὶ τῆς τοῦ παναγίου πνεύματος
ἐκπορεύσεως, ὡς τρία διηρημένον βιβλία, καὶ τῷ τῆς Κωνσταντι-
νουπόλεως καθιερωθέντι πατριάρχῃ, κυρίῳ Ἱερεμίᾳ, τῷ τε εἶναι
ἱερῷ συμβούλῳ γινομένην προσθήκην ἀρχιερατικῶν ἔσχα, οὐχ ὡς
τινες ἐξ ἐναντίας τοῦ γένους μετὰ γε νεωτέραν ὑπόθεσιν, καὶ συνα-
νεσεί τῶν ἡμετέρων γενῶν διαβεβαιοῦν ἅτε δὴ τῇ καθ᾽ ἡμᾶς
συναθροισθείσῃ ἑπομένην συνόδῳ, καὶ ξύμφωνον τῇ ἐν Κωνσταντινου-
πόλει δευτέρᾳ οὔσαν, καὶ μάλιστα πλὴν εἴ γε δικαίως νοηθείη, καὶ
ὡς οἱ πρῶτον ταύτην προθέντες ἐνόησαν, καὶ πρόοδον ἑνώσεως
ὑποδεικνύειν τοῦτο θεῷ ἀρεστόν, καὶ τοῖς τῶν ἱερῶν διδασκάλων
γραικῶν τε ἅμα καὶ λατίνων καὶ μάλα συνῳδόν. καὶ ταῦτα μὲν
τὰ τῆς ἐμῆς προαιρέσεως. ἐπὶ τοῦτο δ᾽ αὐτό, καὶ ἄλλων ἕνεκα
παρὰ τοῦ [illegible] πατριάρχου ἐς Κωνσταντινούπολιν ἀφῖχθαι
παρακληθείς, καὶ αὐτὸς αὐτόθεν οὐδὲν ἧττον ὁρμηθεὶς [illegible] ἀρχιερέως

Tav. 4 – Milano, Biblioteca Ambrosiana, cod. D 198 inf., f. 123r.

O 274 sup. [cf. tav. 2 = f. 30ᵛ]

Dati fondamentali:

Perg.; mm. 260 ca × 190 ca (area scritta mm. 205 × 130); ff. 34; 23 righe per pagina; sec. XV.

Contenuto:

Demostene, *Orazioni* (le lacune sono indicate, con pagine e linee, dall'edizione Teubneriana curata da C. Fuhr: *Demosthenis, Orationes*. Editio maior, I, Lipsiae 1914) con *scolî* (la maggior parte di essi è rinvenibile nell'edizione Teubneriana di Mervin R. Dilts: *Scholia Demosthenica*, I, Leipzig 1983, donde cito indicando il numero di riferimento e la pagina):

ff. 1-4ᵛ. *Olynthiaca tertia* (inizia con l'orazione: manca il prologo; per la caduta di un foglio dopo il f. 1 manca da p. 33, l. 19 a p. 36, l. 6): nel marg. inf. del f. 3ʳ scolio num. 132a (p. 98); nel marg. inf. del f. 3ᵛ scolio num 146a (p. 100);

ff. 4ᵛ-10. *Philippica prima* (per la caduta di un foglio dopo il f. 7 manca da p. 53, l. 7 a p. 56, l. 4): nel marg. lat. del f. 5ᵛ due scolî: numm. 26a e 41b (pp. 109 e 111); nel marg. sup., lat. e inf. del f. 7ʳ scolio num. 84b (pp. 116-117); nel marg. inf. dello stesso f. 7ʳ scolio non identificato; nel marg. lat. del f. 8ʳ scolio num. 92 (p. 118); nel marg. lat. del f. 9ʳ due scolî: non identificato e – ut videtur – num. 101 (p. 118); nel marg. lat. e inf. dello stesso f. 9ʳ scolio num. 102b (p. 118);

ff. 10-13ᵛ. *De Pace* (fra il prologo e l'orazione è inserito un secondo prologo, rinvenibile come scolio num. 2, p. 121): nel marg. lat. del f. 12ᵛ scolio num. 30 (p. 124); nel marg. lat. e inf. dello stesso f. 12ᵛ e nel marg. lat. del f. 13ʳ: alcuni brevi scolî non identificati; nel marg. lat. del f. 13ᵛ scolio num. 38 (p. 125);

ff. 13ᵛ-18. *Philippica secunda*: nel marg. lat. del f. 14ᵛ scolio num. 6 (p. 126);

ff. 18-22. *Philippica tertia* (per la caduta di due bifogli dopo il f. 21 manca da p. 137, l. 15 a p. 149, l. 15): nel marg. lat. del f. 18ᵛ scolio non identificato;

---

f. 63ʳ-66ᵛ:

τọ̀ ẹ̀μ̣ὸν ạ̀λλ[ὰ] τὸ θ̣ẹ́–
λημα τοῦ πέμψạν–
τọ́ς με.

ff. 22^{v}-30. *Philippica quarta*: nel marg. lat. del f. 22^{v} tre scolî: numm. 2 e 3 (p. 145) e non identificato; nel marg. lat. del f. 24^{v} breve scolio non identificato; nel marg. lat. del f. 25^{v} scolio num. 13 (p. 157); nel marg. lat. del f. 27^{r} è data integrazione di una lacuna del testo; nel marg. lat. del f. 30^{r} scolio num. 25 (p. 157);

ff. 30^{v}-33. *Philippi epistula*.

ff. 33-34^{v}. *Ad Philippi epistulam* (fra il prologo e l'orazione è inserito un secondo prologo, rinvenibile come scolio num. 5, pp. 161-162; il testo dell'orazione si interrompe a p. 182, l. 16): nel marg. lat. del ff. 33^{v} cinque scolî: numm. 3, 6, 9, 10 e 11 (pp. 161 e 162); nel marg. inf. dello stesso f. 33^{v} scolio num. 12 (p. 162).

Altre informazioni:

Pergamena chiara e sottile (con alcune macchie, dovute prevalentemente alla cattiva conservazione del manoscritto: in specie risultano in parte illeggibili – o difficilmente leggibili – i ff. 9^{r}, 10^{rv}, 12^{v} e 15^{r}; sembrano invece originari alcuni difetti, specificamente i fori e tagli ai ff. 2, 4 e 29).

Codice frammentario, formato da 4 quinioni sciolti (rispettivamente ff. 1-8, 9-18, 19-24 e 25-34; il primo quinione manca del secondo bifoglio, tra ff. 1 e 2, e 7 e 8, ed il terzo quinione manca dei due bifogli centrali, tra i ff. 21 e 22); i fascicoli iniziano dal lato carne e rispettano, nella successione dei fogli, la legge di Gregory. Numerazione dei fogli, con matita rossa nell'angolo superiore esterno di ciascun foglio, compiuta successivamente alla caduta dei tre bifogli.

Non si scorge rigatura di sorta.

La scrittura con cui è vergato il codice è assai vicina a quella di Γεώργιος Δισύπατος Γαλησιώτης, che operò nel secondo e terzo quarto del XV secolo e la cui presenza è in particolare attestata in occidente (ai concili di Basilea e di Ferrara-Firenze, oltre che a Venezia) durante gli anni Trenta di quel secolo (16); anzi, pur con qualche riserva, non

(16) Su Γεώργιος Δισύπατος Γαλησιώτης cf. *Repertorium der griechischen Kopisten 800-1600*, 1. Teil (*Handschriften aus Bibliotheken Grossbritanniens*), Wien 1981 (Veröffentlichungen der Kommission für Byzantinistik, Band III/1), Sez. A, num. 59 (si veda anche 2. Teil [*Handschriften aus Bibliotheken Frankreichs und Nachträge zu den Bibliotheken Grossbritanniens*], Wien 1989 [Veröffentlichungen der Kommission für Byzantinistik, Band III/2], Sez. A, num. 79). [Ad articolo ormai in bozze ho avuto conoscenza di un aggiornamento sulla figura e l'opera di Giorgio: E. GAMILLSCHEG, *Das Konzil von Ferrara-Florenz und*

escluderei la possibilità di un'identificazione di Giorgio quale copista del codice *Ambrosianus*.

Ornamentazione monocroma di color rosso carne, usata per iniziali, titoli e sobrie linee ornamentali poste all'inizio dei testi.

Sul margine inferiore del foglio 15^r e 15^v sono rimasti parzialmente impressi, verosimilmente da un manoscritto accostatovi, tratti di scrittura minuscola antica perpendicolare al foglio, di cui si distinguono (letti con uno specchio) alcuni gruppi di lettere.

Conservato in cartelletta di cartone.

Provenieza ignota.

---

die Handschriftenüberlieferung, in *Annuarium Historiae Conciliorum*, 21 (1989), pp. 297-316 (precisamente pp. 299-301)].

Ho verificato la grafia del cod. *Ambrosianus* sia con l'esemplare della bolla d'unione del concilio di Ferrara-Firenze esplicitamente sottoscritto da Giorgio (conservato nella Biblioteca Laurenziana: *Laur. Cassetta Cesarini*, num. 4; riprodotto nel primo *Repertorium* citato, Sez. C, tav. 59) sia con altri manoscritti attribuiti allo stesso copista: i codd. *Vat. gr.* 1098, I, ff. 121-138^v, e *Vat. Urb. gr.* 99, ff. 20-224 (che ho consultato direttamente), ed il cod. *Mut.* α. P. 5.14 (gr. 116) (precisamente i ff. 57^v e 58^r, verificati grazie alle rispettive riproduzioni fornite in G. BALLAIRA, *La storia del testo del Περὶ τῶν παρὰ Δημοσθένει σχημάτων del retore Tiberio*, in *Bollettino del Comitato per la preparazione della Edizione nazionale dei Classici greci*, n.s., 11 [1963], pp. 33-90 [tav. V]; e in TIBERII, *De figuris Demosthenicis*. Edidit G. BALLAIRA, Roma 1968 [tav. VI]).

Ne ho ricavato l'impressione, da un lato, che la bolla, considerata la particolarità di un simile documento, non presenti la grafia più abituale di Giorgio, ma, d'altro lato, che non vi sia perfetta coincidenza grafica neppure fra gli stessi tre codici verificati. Inoltre ho notato che la scrittura del cod. *Ambrosianus*, pur essendo più sciolta di quella degli altri testimoni qui considerati, condivide tuttavia con essi moltissime caratteristiche grafiche: nel cod. *Ambrosianus*, anzi, si riscontrano quasi tutte le particolarità segnalate come tipiche di Giorgio nel *Repertorium* citato, Sez. B, num. 59 (le uniche differenze rispetto a questo *Repertorium* sono: assenza, nel cod. *Ambrosianus*, del primo dei due modi con cui viene reso il gruppo «μεν»; non perfetta identità della legatura epsilon-csi; e assenza del nesso pi-omicron, nonostante l'ampio uso dell'analogo nesso ti-omicron).

Per l'attribuzione a Giorgio del cod. *Ambrosianus* rimango, pertanto, nel giudizio prudenziale espresso nel testo; e suggerisco inoltre una più precisa disanima delle caratteristiche grafiche di Γεώργιος Δισύπατος Γαλησιώτης e della scrittura con cui sono stati vergati i manoscritti a lui attribuiti.

(Ringrazio mons. Paul Canart per la verifica che ha voluto gentilmente compiere sulle riproduzioni di alcuni fogli del cod. *Ambrosianus* e sui due codici *Vaticani*, e per i suggerimenti che mi ha offerto al riguardo).

Bibliografia:

Catalogo manoscritto dell'Ambrosiana: *Biblioteca Ambrosiana, Inventari dei Manoscritti*, vol. 52, a cura di Maurizio Cogliati, f. 25.

* * *

S 81 sup., ff. 334-339 [cf. tav. 3 = f. 339^{v}]

S 81 sup. è un codice miscellaneo, comprendente vari fascicoli scritti da mani diverse, uniti in un solo volume (cart.; ff. 341; sec. XVI). I ff. 334^{v}-339^{v} in grafia greca sono collocati in calce al codice e fanno parte di un fascicolo formato da 14 bifogli (ff. 313-340).

Dati fondamentali (riguardanti il fascicolo ai ff. 313-340):

Cart.; mm. 307 × 215 (area scritta di vario formato); ff. 28 (numerati 313-340: il bifoglio 313/340, che avvolge il fascicolo, ed i ff. 327^{r}-334^{r} sono bianchi; i ff. 334^{v}-339^{v}, vergati in greco, si leggono capovolti e in ordine inverso: appaiono cioè correttamente disposti a chi apra il codice dal fondo); vario numero di righe per pagina; seconda metà del sec. XVI.

Contenuto (dei soli testi in greco):

Testi alchimistici (identifico i singoli testi rimandando alle pagine e alle linee sia della *Collection des anciens Alchimistes grecs*, Paris 1887-1888, a cura di Marcelin Berthelot – precisando se trattasi dell'*Introduction* [cit. Berthelot, *Introduction*] o della sezione *Texte grec* [cit. Berthelot, *Texte grec*] –, sia del volume II dei *Physici et medici graeci minores*, Berlin 1842, a cura di Julius Ludwig Ideler [cit. Ideler, II]; pongo fra parentesi acute le parti di testo omesse, abitualmente sostituite nel codice da una serie di puntini, posti dal copista per indicare la propria incapacità a leggere-interpretare il testo da riprodurre; uso invece le parentesi quadre per segnalare altre varianti o correzioni):

f. 339^{v}. Ἑρμηνεία τῶν σημείων τῆς ἱερᾶς τέχνης (inc. Χρυσός [symbol] χρυσοῦ ῥίνισμα ⟨[symbol]⟩ ἄργυρος ☾; des. Χρυσός [symbol] βοτάνη ϐ6ϐ6 ῥίνισμα [symbol]: Berthelot, *Introduction*, p. 112, l. 2 – p. 116, l. 19);

ff. 339^{v}-338^{v}. Λεξικὸν κατὰ στο⟨ιχεῖον τῆς ἱερᾶς⟩ τέχνης (inc. Ἀφαίρεμά ἐστι πίτυρα σίτου; des. ὁ διὰ καδμείας γινόμενος. Τέλος τοῦ λεξικοῦ: Berthelot, *Texte grec*, p. 5, l. 13 – p. 17, l. 18);

ff. 338^{v}-337^{v}. Δημοκρίτου φυσικὰ καὶ μυστήρια [*lege* μυστικά] (inc.

Βαλὼν εἰ [*lege* εἰς] λίτραν μίαν πορφύρας; des. ἐγκεῖσθαι καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μου γραφαῖς. Ἔρρωσθε ἐν ταύτῃ γραφῇ: Berthelot, *Texte grec*, p. 41, l. 1 – p. 53, l. 15);

ff. 337r-336r. Συνεσίου φιλοσόφου πρός Διόσκουρον [*lege* Διόσκορον] εἰς τὴν βίβλον Δημοκρίτου ὡς ἐν σχολίοις (inc. Διοσκόρῳ ἱερεῖ τοῦ μεγάλου Σαράπιδος; des. Θεοῦ δὲ βοηθοῦντος τὸ πᾶν τοῦ λόγου τετέλεσται: Berthelot, *Texte grec*, p. 56, l. 20 – p. 69, l. 11; nel margine inferiore del f. 337r figura stilizzata simile alla fig. 40 in Berthelot, *Introduction*, p. 164).

ff. 336r-335v. Στεφάνου Ἀλεξανδρέως οἰκουμενικοῦ φιλοσόφου περὶ τῆς ἱερᾶς καὶ θείας τέχνης τῆς τοῦ χρυσοῦ ποιήσεως πράξις α′ (inc. Τὸ τῶν πάντων ἀγαθῶν αἴτιον καὶ βασιλέα; des. μεθ' ὑμνῳδίας θεολογεῖν τὴν ὑπεράγαθον τοῦ Θεοῦ ἀγαθότητα: Ideler, II, p. 199, l. 2 – p. 202, l. 19);

f. 335rv. Τοῦ αὐτοῦ Στεφάνου πράξις σὺν Θεῷ β′ (inc. Τὸ τῶν ἀριθμῶν συγκείμενον πλῆθος; des. τὰ ἔργα σου, κύριε, πάντα ἐν σοφίᾳ ἐποίησας: Ideler, II, p. 202, l. 20 – p. 208, l. 3);

f. 335r. Τοῦ αὐτοῦ Στεφάνου ἐπιστολὴ πρὸς Θεόδωρον (inc. Περὶ τοῦ ἀγροῦ γνῶθι ὡς πολλοὺς γεωργούς; des. θεολογιῶν καὶ μυστικῶν λόγων μάθῃ: Ideler, II, p. 208, ll. 4-33);

ff. 335r-334v. Τοῦ αὐτοῦ Στεφάνου περὶ τοῦ ἐνύλου κόσμου πράξις σὺν Θεῷ γ′ (inc. Πῶς διοργανοῦται καὶ πῶς ἐν αὐτῷ τὰ θεῖα μόρια; des. ἐπιβάλλουσι χαλκὸν ἐξιωθέντα ὑάλῳ λαμπρῷ καὶ νίτρῳ καὶ μίσει: Ideler, II, p. 209, l. 1 – p. 213, l. 6; nel margine interno del f. 334v figura stilizzata simile alle figg. 32 e 33 in Berthelot, *Introduction*, p. 158).

Altre informazioni:

Tutti i bifogli del fascicolo (ad eccezione del bifoglio esterno 313/340 che reca una filigrana che non ho saputo decifrare) riportano la filigrana «Chapeau» 3450 (Vicenza e Udine 1543) del repertorio di C. M. Briquet (17): la si può trovare, nell'uno dei due fogli che compongono ciascun bifoglio, precisamente nei ff. 314, 317, 319, 324, 327, 328, 330, 331, 332, 333, 335, 337 e 338 (negli ultimi tre fogli visibile con difficoltà).

Oltre alla numerazione continua dei fogli dell'intero codice, vergata a matita nell'angolo superiore esterno di ciascun foglio (di fatto, per

(17) C. M. Briquet, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier*, Paris 1907.

i fogli qui esaminati e posti capovolti in calce al volume, collocata nel margine inferiore esterno del verso dei singoli fogli), si riscontra una numerazione dei soli fogli redatti in greco (dall'1 al 6), ad inchiostro (presumibilmente coeva alla scrittura degli stessi fogli), collocata – per chi consulti il manoscritto aprendolo dal fondo – nel margine inferiore di ciascun foglio.

Non si scorge rigatura di sorta.

Nei fogli redatti in greco si alternano più mani, tutte attribuibili alla seconda metà del XVI secolo (se non agli ultimi decenni di quel secolo).

Titoli e alcune iniziali in colore rosso.

Legatura in cartone.

L'intero codice miscellaneo fa parte della raccolta dell'umanista Gian Vincenzo Pinelli (1535-1601), pervenuta all'Ambrosiana, dopo innumerevoli traversie, nel 1609. Ai ff. 2^r, 262^r, 313^r e 340^v (quest'ultimo capovolto) è vergata una «R» di grande formato, che si rinviene in non pochi manoscritti dell'Ambrosiana ([18]).

Bibliografia:

Catalogo manoscritto dell'Ambrosiana: *Biblioteca Ambrosiana, Inventario Ceruti* (a cura di Antonio Ceruti), vol. 28, *ad locum* (edizione anastatica: *Inventario Ceruti dei manoscritti della Biblioteca Ambrosiana*, V, Trezzano sul Naviglio [Milano] 1979 [Fontes Ambrosiani, 63], pp. 51-54).

Altri cataloghi ([19]): P. Revelli, *I Codici Ambrosiani di contenuto*

([18]) Sui codici del Pinelli pervenuti all'Ambrosiana cf. Rivolta, *Catalogo dei codici pinelliani dell'Ambrosiana*, cit. *infra* nel testo (per i codici latini), e M. Grendler, *A Greek Collection in Padua: The Library of Gian Vincenzo Pinelli (1535-1601)*, in *Renaissance Quarterly*, 33 (1980), pp. 386-416 (per i codici greci).

La «R» è presente in manoscritti di varia provenienza (pinelliani e non): ad una prima disamina sembra comparire solo in codici cartacei del XVI secolo inoltrato, sui quali dovette essere posta al loro ingresso in Ambrosiana. Purtroppo l'attuale situazione di chiusura della biblioteca non permette di approfondire la ricerca e di appurare quale significato specifico rivestisse tale «contrassegno».

([19]) Per alcuni suoi contenuti particolari il manoscritto è citato anche in altre pubblicazioni: poiché contiene (ai ff. 97-100) copia – forse corretta dallo stesso autore – della lettera di Galileo Galilei a Iacopo Mazzoni, del 30 maggio 1597 (il primo documento in cui il Galilei si dichiara apertamente a favore delle

geografico, Milano 1929 (Fontes Ambrosiani, 1), p. 137 (num. 360; specificamente per le parti a contenuto geografico); A. RIVOLTA, *Catalogo dei codici pinelliani dell'Ambrosiana*, Milano 1933, pp. 150-155 (num. 161; descrizione completa); P. O. KRISTELLER, *Iter Italicum. A finding List of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic Manuscripts of the Renaissance in Italian and other Libraries*, I, London - Leiden 1963, p. 313 (indicazioni su vari testi); ivi, II, Leiden - London 1967, p. 533 (breve integrazione al volume precedente); A. L. GABRIEL, *A Summary Catalogue of Microfilm of One Thousand Scientific Manuscripts in the Ambrosiana Library, Milan*, Notre Dame (Indiana) 1968, pp. 354-355 (num. 880; breve inventario delle sole parti a contenuto scientifico).

* * *

T 20 sup., f. 224^{rv}

T 20 sup. è un codice miscellaneo, comprendente vari fascicoli scritti da mani diverse, uniti in un solo volume (cart.; ff. 247; seconda metà del sec. XV). Un testo greco si trova al f. 224^{rv}, all'interno di un fascicolo (ff. 223-230) già dettagliatamente studiato (e totalmente trascritto, ad esclusione del solo testo greco) [20] in C. CORDIÉ, *L'umanista Antonio Pelotti, traduttore dell'«Amor fuggitivo» di Mosco (con documenti e componimenti inediti)*, in *Rendiconti dell'Istituto Lombardo di scienze e lettere. Classe di lettere e scienze morali e storiche*, 83 (1950), pp. 425-438.

Dati fondamentali (riguardanti il fascicolo ai ff. 223-230):

Cart.; mm. 119 × 145 (area scritta di vario formato); ff. 8 (numerati 223-230: i ff. 227^{v}-230^{v}, ad esclusione di poche righe al f. 229^{v}, sono

---

teorie di Copernico), se ne trova riferimento in Galileo GALILEI, *Le opere*. Ristampa dell'Edizione nazionale, II, Firenze 1932, pp. 193-202; mentre per il bifoglio frammentario (ff. 222-223) contenente parte del cosiddetto *Florilegium Thuaneum* troviamo recenti e dettagliate puntualizzazioni in C. VECCE, *Iacopo Sannazaro in Francia. Scoperte di codici all'inizio del XVI secolo*, Padova 1988 (Medioevo e Umanesimo, 69), pp. 116-144 e 175, e tav. VI.

[20] Nell'articolo citato viene del tutto trascurata una breve composizione latina (precetti della Scuola salernitana), collocata al f. 229^{v} in posizione totalmente autonoma rispetto agli altri testi (che si concludono al f. 227^{r}).

bianchi ([21]); 22/23 righe per pagina; ultimo quarto del sec. XV (non molto dopo il 1476).

Contenuto (del solo testo in greco):

f. 224rv. Mosco, *Amor fugitivus* (nel carme sono stati invertiti i versi 25 e 26; come nella recensione tràdita nell'*Anthologia Palatina*, IX, 440 – cf. nella «Collection des Universités de France»: *Anthologie grecque*, I partie, tome VIII, Paris 1974, pp. 43-45 – il carme consta di 29 versi, non essendo stato aggiunto il 30°, che compare invece fra parentesi quadre in alcune edizioni dei bucolici greci: ad esempio in quella curata da Carlo GALLAVOTTI per gli «Scriptores graeci et latini consilio Academiae Lynceorum editi»: *Theocritus quique feruntur Bucolici graeci*, Romae 1946, pp. 181-182; e nell'edizione Oxoniense curata da A. S. F. GOW: *Bucolici graeci*, Oxonii 1952, pp. 132-133).

Altre informazioni:

I bifogli 224/229 e 225/228 recano una filigrana simile a «Serpent» 13632 (Milano 1462) del citato repertorio di C. M. BRIQUET.

Rigatura a secco; tipo di rigatura Leroy ([22]) 20D1 (tipo molto diffuso); sistema di rigatura non identificabile.

Il fascicolo è stato vergato da Belletus Curtensis (o de Curte), che lavorò a Milano presso la corte sforzesca negli anni Settanta (e, si direbbe, seguenti) del XV secolo ([23]); il testo greco può essere di mano dello stesso Belletus o, forse più probabilmente, di un altro copista, cui il Belletus poté affidare la scrittura di questa parte del fascicolo ([24]).

([21]) Si tratta dei precetti della Scuola salernitana cui accennavo in nota precedente.

([22]) Secondo J. LEROY, *Les types de reglure des manuscrits grecs*, Paris 1976.

([23]) Presso la corte svolse, tra l'altro, l'ufficio di «coadiutore» nella «Cancelleria Segreta» (venne nominato a questo incarico il 30 marzo 1479: cf. C. SANTORO, *Gli uffici del dominio sforzesco (1450-1500)*, Milano 1948, p. 59). Nel codice T 20 sup. si rinvengono altri testi dovuti alla sua mano, uno in particolare composto e scritto da lui (ff. 110r-111v: con il titolo «Belleti Curten. scribe ducalis epithalamion» e con l'attestazione «Dixi» al termine) e due con esplicita sottoscrizione del suo nome quale copista (cf. ff. 46v e 77v) (cf. anche CORDIÉ, *L'umanista Antonio Pelotti*, cit., p. 426 e nota 3 ivi).

([24]) Già Carlo CORDIÉ (*L'umanista Antonio Pelotti*, cit., nota 11 a p. 433), aveva osservato che al f. 224v è rimasta inutilizzata quasi mezza facciata e ne deduceva che «il Belletus, lasciato lo spazio bianco, in séguito abbia fatto copiare il brano greco da un altro scriba o che l'abbia poi copiato egli stesso». Personal-

La datazione proposta più sopra si fonda sia sull'epoca in cui operò il Belletus - di cui si è appena detto - sia e soprattutto su informazioni ricavabili dai testi copiati nel fascicolo. Essi, tutti composti dall'umanista Antonio Pelotti (25) (ovviamente con esclusione del testo originario di Mosco), comprendono anzitutto una dedica a Gian Galeazzo Sforza (1469-1494), quindi, a séguito del carme di Mosco ritrascritto in greco, una sua traduzione in latino, ed infine una versione dello stesso carme in lingua volgare (il tutto intercalato da altre composizioni minori di collegamento, ugualmente composte dal Pelotti). Poiché la dedica iniziale si rivolge a Gian Galeazzo Sforza dandogli l'appellativo di «dux» ma riconoscendolo ancora «impubes», essa ed i testi che l'accompagnano devono essere fatti risalire agli anni dal 1477 - dal momento che Gian Galeazzo era diventato duca alla fine del 1476 (26) - ai primi anni Ottanta. Ne consegue anzitutto il sicuro *terminus post quem* (1476) per la datazione anche del nostro fascicolo; ma, in considerazione dell'interesse assai circostanziato di tali composizioni e della repentina messa in ombra di Gian Galeazzo ad opera di Ludovico il Moro (che avrebbe reso meno plausibile la copia di un simile testo da parte di uno scriba di corte qual era il Belletus), ne potrebbe pure derivare un ulteriore motivo per non ritardare di molto la redazione del presente fascicolo rispetto all'epoca di composizione da parte del Pelotti.

Titoli e iniziali in colore rosso (ad eccezione del testo greco, che non reca alcuna ornamentazione).

Legatura in cartapesta e pelle liscia, del XV-XVI secolo.

---

mente ritengo più probabile la prima delle due ipotesi, non solo perché è più verosimile un rinvio di copiatura per affidare il lavoro ad altri che non per riprenderlo successivamente di persona, ma anche perché fra le due scritture, greca e latina, manca qualsiasi indizio di somiglianza o connessione. Aggiungo che, nonostante l'affermazione del Cordié (ivi), secondo cui «l'inchiostro è comunque il medesimo», nel testo greco esso mi appare, se non totalmente differente, per lo meno assai più chiaro che non nella scrittura latina.

(25) Su di lui si veda l'ampia nota 4 a pp. 426-430 in CORDIÉ, *L'umanista Antonio Pelotti*, cit.

(26) Gian Galeazzo Maria Sforza successe ancor bambino al padre Galeazzo Maria, ucciso il 26 dicembre 1476, anche se soltanto il 2 aprile 1478 ricevette le insegne ducali (sulla morte di Galeazzo Maria Sforza e sulle vicende concernenti suo figlio Gian Galeazzo - ben presto intrecciate con quelle dello zio-tutore Ludovico il Moro - cf. C. SANTORO, *Gli Sforza*, Milano 1968, pp. 168-305).

Provenienza non nota; il codice si trova all'Ambrosiana dalla sua fondazione (cf. nota del primo prefetto della Biblioteca, Antonio Olgiati, al f. 9v: «Felicibus auspiciis Ill.mi Card. Federici Borrhomaei Olgiatus vidit anno 1603»).

Bibliografia:

Catalogo manoscritto dell'Ambrosiana: *Biblioteca Ambrosiana, Inventario Ceruti* (a cura di Antonio Ceruti), vol. 29, *ad locum* (edizione anastatica: *Inventario Ceruti dei manoscritti della Biblioteca Ambrosiana*, V, Trezzano sul Naviglio [Milano] 1979 [Fontes Ambrosiani, 63], pp. 148-149).

Altri cataloghi ([27]): Revelli, *I Codici Ambrosiani di contenuto geografico*, cit., p. 154 (num. 414; specificamente per le parti a contenuto geografico); Kristeller, *Iter Italicum*, I, cit., p. 343 (indicazioni varie sui testi maggiormente interessanti).

* * *

D 198 inf., ff. 121-124 [cf. tav. 4 = f. 123r]

D 198 inf. è un codice miscellaneo, contenente varie lettere di uomini celebri, unite in un solo volume (cart.; ff. III. 150. III; sec. XVI). Due lettere in greco sono riportate in un fascicolo formato da due soli bifogli (ff. 121-124).

Dati fondamentali (riguardanti il fascicolo ai ff. 121-124):

Cart.; mm. 324 × 229 (area scritta mm. 270 × 160); ff. 4 (numerati 121-124: il f. 124v è bianco); 30 righe per pagina; fine del sec. XVI.

Contenuto (dello stesso fascicolo):

Massimo Margunio, *Lettere* ([28]):

ff. 121r-122v. *Lettera a Geremia II Tranos, patriarca di Costantinopoli*, datata Creta 16 agosto 1583 (intestaz. Τῷ παναγιωτάτῳ ἀρχιεπι-

---

([27]) Sui ff. 188-222, immediatamente precedenti a quelli qui presi in considerazione e costituenti un gruppo di fascicoli a parte, autografi di Giorgio Valagussa, si veda anche R. Sabbadini, *Briciole umanistiche*, LV (*Giorgio Valagussa*), in *Giornale storico della letteratura italiana*, 25, 50 (1907), pp. 56-59.

([28]) Su Massimo Margunio (1549-1602) cf. il fondamentale studio di G. Fedalto, *Massimo Margunio e il suo commento al «De Trinitate» di S. Agostino*

σκόπῳ Κωνσταντινοπόλεως [*lege* Κωνσταντινουπόλεως] νέας Ῥώμης κυρίῳ κυρίῳ Ἱερεμίᾳ Μάξιμος ἐλάχιστος ἱερομόναχος ὁ Μαργούνιος

(1588), Brescia 1967, pp. 15-114 e 259-350: in particolare pp. 35-41 per il contesto in cui debbono essere collocate le due lettere riportate nel codice.

La prima di esse – inviata dal Margunio al patriarca Geremia per dedicargli la sua «prima opera sulla processione dello Spirito Santo, con la quale si proponeva di conciliare le tesi della Chiesa greca e della Chiesa latina» (ivi, p. 38; e cf. num. X a p. 263) – è elencata ivi alle pp. 293 (num. 30) e 346 (num. 249).

La seconda, invece, non è segnalata né da Giorgio Fedalto (cf. ivi, pp. 339-350, gli *Incipit delle lettere* sin allora note, in tutto 386) né dalla successiva pubblicazione di Polychronis K. Enepekides, *Χρηστομάνος – Βικέλας – Παπαδιαμάντης. Ἐπιστολαὶ Μαξίμου Μαργουνίου, ἐπισκόπου Κυθήρων (1549-1602)*, Ἀθῆναι 1970 (cf., in particolare, l'indice degli «incipit», alle pp. 407-412), e sembra quindi doversi ritenere non solo inedita, ma sinora sconosciuta. È invece nota (e pubblicata) un'altra lettera del Margunio datata lo stesso giorno di questa ed ugualmente indirizzata al cardinal Sirleto, anche se del tutto autonoma rispetto alla precedente (cf. Ch. G. Patrineles, *Ἐπιστολαὶ Ἑλλήνων πρὸς τὸν πάπαν Γρηγόριον ιγ' (1572-1585) καὶ τὸν καρδινάλιον Σιρλέτον († 1585) (ἐκ τοῦ ἑλληνικοῦ Βατικανοῦ κώδικος 2124)*, in *Ἐπετηρὶς τοῦ Μεσαιωνικοῦ Ἀρχείου*, 17 [1967, ma pubblicato nel 1974], pp. 45-112, precisamente pp. 99-102) (Per una presentazione ed edizione della lettera al Sirleto conservata nel cod. *Ambrosianus* e per il raffronto con quella contemporanea pubblicata dal Patrineles, mi permetto rimandare al contributo che apparirà nella Miscellanea di studi in onore di padre Marco Petta, in preparazione come numero speciale del *Bollettino della Badia greca di Grottaferrata*).

Debbo aggiungere che, nel cod. D 198 inf., di séguito alle due lettere in greco (precisamente ai ff. 125r-126r) ma in fascicolo autonomo (doppio bifoglio, che avvolge i ff. 121-124 in modo da precedere con il f. 120 e seguire con i ff. 125-127), è riportata una «Esortatione al Serenissimo Prencipe et Signori Venetiani alla unione, dell'83 alli 26 di febraio», con inc. «Serenissimo Prencipe et Illustrissimo et Eccellentissimo Senato. Non è dubio alcuno che tutte le buone intentioni» e des. mutilo: «con molte auttorità di Padri sì greci come latini, et massime di Sant'Agustino etc.»: anche questa lettera del Margunio non mi risulta sinora nota (pure essa verrà presentata e pubblicata nel citato contributo nel *Bollettino della Badia greca di Grottaferrata*).

NB. Per la datazione usata dal Margunio nelle due epistole greche, con gli antichi nomi attici dei mesi e la divisione in decadi dei giorni – reintrodotta alla fine del XV secolo ad opera di Teodoro Gaza e divulgatasi fra gli umanisti dell'epoca – cf. V. Grumel, *La chronologie*, Paris 1958 (Traité d'études byzantines, I), pp. 176-177 (per la numerazione dei giorni del mese cf. anche A. E. Samuel, *Greek and Roman Chronology. Calendars and Years in Classical Antiquity*, München 1972 [Handbuch der Altertumswissenschaft, I, 7], pp. 59-61). Per la località in cui fu scritta la seconda lettera (il monastero τῆς Κυρίας τῆς Χρυσοπηγῆς, a Galata, il quartiere costantinopolitano di là del Corno d'oro), cf. la breve notizia in R. Janin, *Les églises et les monastères [de Constantinople]*, Paris 1969 (La géographie ecclesiastique de l'Empire byzantin, I, 3), p. 242.

χάριν παρὰ Θεοῦ Σωτῆρος ἡμῶν εἰς ἔργα σωτηριώδη; inc. Οὐδὲν ἀγάπης παρὰ χριστιανοῖς τῆς γε σὺν τῷ καλῷ νοουμένης; dataz. Κρήτηθεν, βοκδρομιῶνος [*lege* βοηδρομιῶνος] ἕκτη ἐπὶ δέκα, ἔτει ἀπὸ τῆς τοῦ Σωτῆρος ἡμῶν ἐνανθρωπήσεως, ͵αφπγ': edita in A. PAPADOPOULOS KERAMEUS, *Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς νεοελληνικῆς φιλολογίας, I*, in *'Ο ἐν Κωνσταντινουπόλει ἑλληνικὸς φιλολογικὸς σύλλογος*, 17 [1882-1883], pp. 50-93, in particolare pp. 66-68);

ff. 123r-124r. *Lettera al cardinal Sirleto*, datata Galata (Costantinopoli) 26 aprile 1584 (intestaz.: Τῷ πανευλαβεστάτῳ καὶ ἐκλαμπροτάτῳ καρδηνάλει κυρίῳ παναιδεσιμωτάτῳ Μάξιμος ἐλάχιστος ἱερομόναχος ὁ Μαργούνιος εὖ πράττειν; inc. Ἱερόν τι πράγμα ἡ συμβουλή, γνώμης ἕνωσις; dataz. Ἐκ τῆς σεβασμίας μονῆς τῆς κυρίας τῆς Χρυσοπηγῆς τοῦ Γαλατᾶ τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ἔτει ἀπὸ τῆς ἐνσάρκου οἰκονομίας, ͵αφπδ', θαργηλιῶνος πέμτη [*lege* πέμπτη] φθίνοντος: inedita).

Altre informazioni:

I ff. 123 e 124 recano una filigrana parzialmente simile a «Armoiries» 1883 (Firenze 1529) e 1884 (Lucca 1569-1586, ecc.) del citato repertorio di C. M. BRIQUET.

Rigatura a secco; tipo di rigatura Leroy 00D1 (tipo diffuso): non scorgo, tuttavia, la linea di giustificazione a sinistra; la rigatura è stata tracciata sul verso dell'ultimo foglio.

Scrittura corsiva, armoniosa, assai caratterizzata (29), della fine del XVI secolo.

Nel margine superiore del f. 121r, la stessa mano che ha vergato le due epistole, ha intestato il foglio con il termine: ἀφιερωματική (= dedicatoria) (30).

Legatura in cartone.

Provenienza ignota.

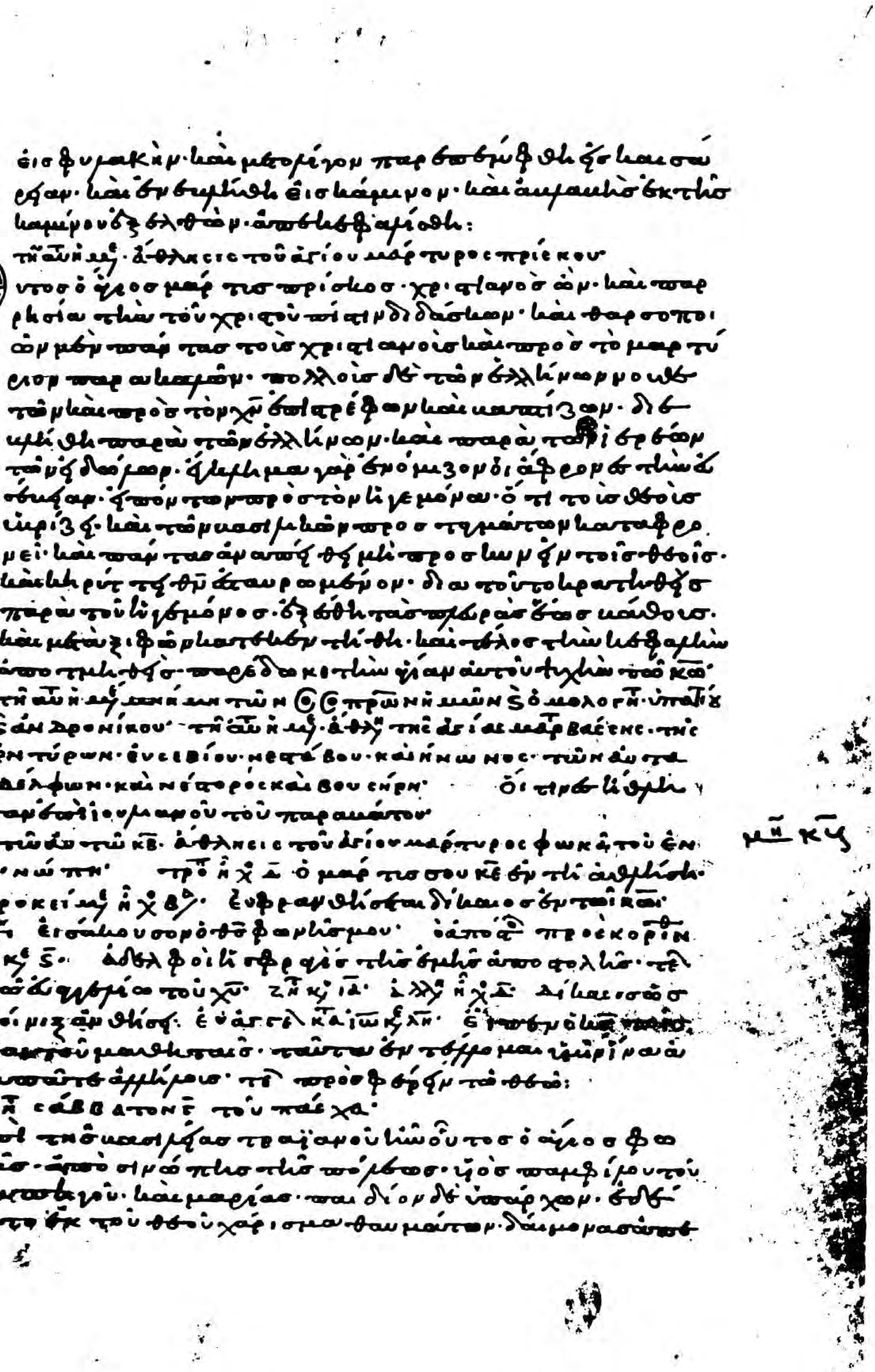
Bibliografia:

Catalogo manoscritto dell'Ambrosiana: *Biblioteca Ambrosiana, Inventario Ceruti* (a cura di Antonio Ceruti), vol. 5, *ad locum* (edizione

---

(29) Si veda, in particolare, la lettera α, i cui apici superiore ed inferiore (sulla destra) appaiono come un arco convesso appoggiato al corpo della vocale.

(30) Verosimilmente per indicare che appunto «dedicatoria» era la prima lettera trascritta (cf. nota 28 *supra*).



Tav. 5 – Milano, Biblioteca Ambrosiana, cod. I 391 inf., f. 4r.



Tav. 6 – Milano, Biblioteca Ambrosiana, cod. I 391 inf., f. 18v.

anastatica: *Inventario Ceruti dei manoscritti della Biblioteca Ambrosiana*, I, Trezzano sul Naviglio [Milano] 1973 [Fontes Ambrosiani, 50], pp. 501-503).

* * *

I 391 inf. [cf. tavv. 5 e 6 = ff. 4r e 18v]

Dati fondamentali:

Perg.; mm. 346 ca × 250 ca (area scritta mm. 232 × 155); ff. 28; 37 linee per pagina; sec. XI.

Contenuto:

Tipico-Sinassario (31) per tutto l'anno, frammentario, attualmente comprendente le celebrazioni per i giorni qui di séguito elencati (NB. fra parentesi indico anche le commemorazioni proposte per ciascun giorno, citandole in forma abbreviata ed informando se trattasi di notizia più o meno ampia o di semplice annuncio [«n» = notizia, «acef» = testo acefalo, «mut» = testo mutilo, «a» = annuncio]; nel caso di commemorazioni collocate in data differente da quella del testo base del *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae* del Delehaye (32), aggiungo semplicemente quest'ultima data dopo le altre informazioni; pongo invece la sigla «Syn. sel.» per indicare una commemorazione presente solo in qualcuno dei *Synaxaria selecta* inventariati dal Delehaye nello stesso *Syn. Eccl. Cp.*):

(31) Il Sinassario è un libro liturgico contenente brevi notizie in prosa che illustrano le feste fisse per ciascun giorno dell'anno liturgico bizantino; quando, in aggiunta a tali notizie, vengono anche inserite le norme che regolano l'Ufficio divino e la sacra Liturgia (abitualmente fornite nei libri liturgici chiamati Tipici), li si denomina con il doppio nome di Tipici-Sinassari.

(32) Cf. H. Delehaye, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae e codice Sirmodiano nunc Berolinensi, adiectis synaxariis selectis*, Bruxellis 1902 (Propylaeum ad *Acta Sanctorum Novembris*) (in séguito citato: *Syn. Eccl. Cp.*): come è noto, il Delehaye riporta, quale testo base, il cod. *Sirmondianus* (*Berol.* 219), accompagnandolo con riferimenti ai *Synaxaria selecta*, cioè ai manoscritti più significativi delle varie «classi» di Sinassari inventariati dallo stesso Delehaye. Ad una prima disamina non mi è stato possibile comprendere a quale di queste «classi» o «edizioni» (cf., al riguardo – oltre a *Syn. Eccl. Cp.*, coll. V-LII – l'utile sintesi fornita in J. Noret, *Le Synaxaire Leningrad gr. 240. Sa place dans l'évolution du Synaxaire byzantin*, in *Античная древность и средние века*, 10 [1973], pp. 124-130) appartenga il nostro codice.

ff. 1-2v.

14 settembre (33) (Esaltazione della Croce, n; Papas, n; Giovanni Crisostomo, a; Placilla, a),

sabato dopo l'Esaltazione della Croce (a),

domenica dopo l'Esaltazione della Croce (Simeone di Gerusalemme, a, 18 settembre),

15 settembre (Niceta, mut) (34);

f. 3rv.

15 settembre (Porfirio, n acef),

16 settembre (Eufemia, n; Sebastiana, n; Melitina, n mut);

f. 4rv.

21 settembre (35) (Codrato [o Quadrato], n acef, Syn. sel.; Prisco, n, Syn. sel.; Ipazio e Andrea [*cod.*: Andronico], a, Syn. sel.; Bassa, a; Eusebio e comp., a),

22 settembre (Foca vescovo di Sinope, n; Giona profeta, n, 21 settembre; Giona Sabaita, n mut, 21 settembre);

ff. 5-11v.

11 marzo (Pionio, n acef; Gregorio di Roma, n, 12 marzo; Sofronio di Gerusalemme, n; Cirillo di Gerusalemme, n; Giorgio il Giovane, a; Benedetto, a, 14 marzo),

12 marzo (Teofane il Cronografo, n; Sabino, n),

13 marzo (Traslazione delle reliquie di Niceforo (36), a; Alessandro di Pidna, n),

---

(33) L'intestazione del 14 settembre si trova alla seconda linea del f. 1r; la prima linea conclude le indicazioni tipiconali del 13 settembre.

(34) Nelle ultime sei linee del f. 2v si sono conservati soltanto l'annuncio della commemorazione e le prime indicazioni tipiconali.

(35) Le prime tre commemorazioni di questo giorno sono ricordate, nel testo del *Syn. Eccl. Cp.*, rispettivamente al 22 settembre quella di Codrato e quella di Prisco (ove tuttavia è unito ai compagni Martino e Nicola) e al 20 settembre quella di Ipazio e Andrea. Preferisco, tuttavia, rimandare ai *Synaxaria selecta* per l'obiettiva vicinanza riscontrata fra il cod. *Ambrosianus* e il cod. C del Delehaye (*Messan. S. Salv.* 103), nel quale le tre commemorazioni vengono riportate, nello stesso ordine, al 21 settembre, con identica riduzione al solo Prisco (senza i compagni) per la seconda commemorazione e con significative affinità di contenuto per le prime due (manca il raffronto per la terza, che nel cod. *Ambrosianus* è semplicemente annunciata).

(36) Al f. 6v, dopo l'intestazione del giorno, l'annuncio della commemorazione e le indicazioni tipiconali, sono state lasciate sedici righe vuote, presumibilmente per inserire successivamente il sinassario di questa commemorazione.

14 marzo (Benedetto, n; Euschemone di Lampsaco, n; Satiro e comp., a; Eufemia martire ([37]), a),

15 marzo (Agapio e comp., n; Nicandro, n),

16 marzo (Giuliano, n; Aristobulo, n, 15 marzo; Romano e Menigno, a; Alessandro di Roma, a; Trofimo e Tallo, a),

17 marzo (Alessio, n; Marino, n; risurrezione di Lazzaro, a; terremoto, a),

18 marzo (Cirillo di Gerusalemme, n; le sette martiri di Amiso, n),

19 marzo (Tommaso di Costantinopoli, n; [venti] martiri Sabaiti, n; Crisanto e Daria, a; Gregorio diacono di Roma, a),

20 marzo (Niceta di Apolloniade, n; Fotina e comp., n),

21 marzo (Giacomo, n, 24 marzo; Berillo di Catania, n; Giorgio di Amastri, a, 21 febbraio),

22 marzo (Artemone di Seleucia, n, 24 marzo),

23 marzo (Nicone e comp., n mut);

f. 12^{rv}.

19 aprile (Vittore e comp.? ([38]), n acef, 20 aprile),

20 aprile (Teodoro Trichinas, n; Gennaro e comp., a; Anastasio Sinaita, n, 21 aprile),

21 aprile (Teodoro il Taumaturgo, a, 22 aprile; Massimo di Costantinopoli, n; Zaccheo, a; Isacco e comp., n mut);

ff. 13-17v.

22 aprile (Teodoro il Taumaturgo? ([39]), n acef; Timoteo, a, Syn. sel. 21 aprile; Natanaele, n),

23 aprile (Giorgio, n),

24 aprile (Saba Stratelata, n; Agapio [*cod.*: Agapito] e comp., a, 15 marzo; Elisabetta, n; Pasicrate e Valenzione [*cod.*; Valentino], n; Eusebio e comp., n),

25 aprile (Marco, n; dedicazione dell'Apostoleion di Pietro, a; Macedonio di Costantinopoli, a),

---

([37]) Nessuna Eufemia è commemorata, il 14 marzo o nei giorni vicini, nel testo o nei *Synaxaria selecta* del *Syn. Eccl. Cp.*, fatta eccezione per quella ricordata al 18 marzo nel gruppo delle sette martiri di Amiso.

([38]) Essendosi conservata solo una brevissima parte finale della notizia, nelle prime due linee del f. 12^{r}, non è possibile fornire un'identificazione sicura, anche se rimane probabile quella indicata nel testo.

([39]) Come per il caso descritto nella nota precedente, si è conservata, nelle prime due linee del f. 13r, soltanto una brevissima parte finale della notizia, che quindi viene identificata con minor sicurezza.

26 aprile (Basilio [o Basileo] di Amasea, n),

27 aprile (Simeone di Gerusalemme, n; Poplione, a, 28 aprile; Eulogio, a, 28 aprile),

28 aprile (Giasone e Sosipatro, n; Vitale e comp., a, Syn. sel.; rinvenimento delle reliquie di Basilio, a, Syn. sel.; Massimo e comp., n),

29 aprile (Memnone, n; nove martiri di Cizico, n; Ausibio [o Auxibio], a; Quinziano e Attico, a; Diodoro e Rodopiano, n),

30 aprile (Giacomo di Zebedeo, n mut);

ff. 18-26^{v}.

31 luglio (Eudocimo, n acef),

1 agosto (Maccabei, n; Leonzio e comp., n),

2 agosto (Traslazione delle reliquie di Stefano protomartire, n; Stefano di Roma e comp., n; ritrovamento delle reliquie di Massimo e comp., n; sette Dormienti di Efeso, a; Giovanni egumeno di Petra [40], a),

3 agosto (Dalmato [o Dalmazio] e comp., n; Teodora di Tessalonica, a, 5 aprile; Teodota di Nicea e figli, a, 29 luglio),

4 agosto (Eleuterio, n; Ia e comp., a; Catidio e Catidiano, a, Syn. sel. 5 agosto; Eudocia, a, Syn. sel.),

5 agosto (Eusinio [o Eusignio], n),

6 agosto (Trasfigurazione del Signore, n),

7 agosto (Aiuto divino contro i nemici, n; Domezio, n; Giovanni di Patelarea, a, 4 agosto; Pulcheria e Irene, a),

8 agosto (Emiliano di Cizico, n; Mirone di Creta, n; Teodosio, n; Marino, n; Eleuterio e comp., a; eclissi, a; Cassiano, a, 28 febbraio),

9 agosto (Mattia, n; Giuliano e comp., n; Antonino, n; Costantino di Costantinopoli, a),

10 agosto (Lorenzo e comp., n),

11 agosto (Euplo, n; Neofito e comp., a),

12 agosto (Fozio e Aniceto, n),

13 agosto (Massimo il Confessore, n; Panfilo e Capitone, a; Sergio e Stefano, a; Eudocia, a),

14 agosto (Michea, a; Marcello e comp., n; Ursicino [*cod.*: Ursicio], n; Lucio, a),

15 agosto (Dormizione di Maria Vergine, n mut);

f. 27^{rv}.

---

[40] Questo santo non è ricordato né nel testo né nei *Synaxaria selecta* del *Syn. Eccl. Cp.*; né mi è noto da altra fonte.

17 agosto (Paolo e comp., n acef; Stratone e comp., n; Maria Vergine ad Armazio, a),

18 agosto (Floro e Lauro, n; Erma [o Ermete] e comp., n; Macario [di Pelecete], a, Syn. sel. 19 agosto; Giuliana, a; Leone, a; Giovanni e Giorgio, a);

f. 28rv.

22 agosto (Antusa e comp., n acef; Ireneo e comp., n),

23 agosto (Callinico di Costantinopoli, n; Ireneo di Sirmio, n mut).

Altre informazioni:

Pergamena color crema (più giallastra in alcuni fogli, soprattutto sul lato pelo), piuttosto spessa e rigida, con segni di deterioramento: in specie risultano fortemente deteriorati i ff. 27 e 28 (con strappi e fori nei margini e in parte nel testo); è inoltre danneggiato il margine superiore dei ff. 12-17 (nei ff. 12 e 13 si è pure prodotto un foro nelle prime linee del testo).

Codice frammentario, originariamente costituito di circa 34 fascicoli [41] (verosimilmente quaternioni), dei quali si è conservato quanto segue:

ff. 1-2: fogli contigui conclusivi del fascicolo num. β';

ff. 3-4: bifoglio isolato (probabilmente il secondo bifoglio [42] del fascicolo num. γ');

ff. 5-11: quaternione mancante dell'ultimo foglio;

ff. 12-17: quaternione num. κγ' mancante del primo e del terzo foglio;

---

[41] Ricavo questo numero dalla verifica sui ff. 19-26 (quaternione completo recante il num. λβ' e contenente le commemorazioni dal 2 al 15 agosto) e 27-28 (bifoglio isolato, contenente rispettivamente le commemorazioni del 17-18 e del 22-23 agosto). Poiché quest'ultimo bifoglio inizia dal lato carne e – come indico *infra* nel testo – i fascicoli iniziano dal lato carne ed è costantemente rispettata la legge di Gregory, tale bifoglio costituisce verosimilmente il terzo del quaternione seguente, num. λγ'; e dobbiamo di conseguenza ipotizzare un ultimo quaternione, num. λδ', per concludere l'intero mese di agosto.

[42] Lo si deduce facilmente dai contenuti (nel f. 2, conclusivo del quaterione num. β', si inizia la prima commemorazione del 15 settembre; il f. 3, con soluzione di continuità rispetto al precedente, conclude l'ultima commemorazione del 15 settembre e ne comprende alcune del giorno seguente; il f. 4 riporta parte delle commemorazioni del 21 e del 22 settembre) e dal fatto che il bifoglio inizia dal lato pelo (quando si ricordi la disposizione dei fogli nei fascicoli, già richiamata nella nota prec.).

f. 18: foglio conclusivo del fascicolo num. λα';
ff. 19-26: quaternione (completo) num. λβ';
ff. 27-28: bifoglio isolato (in pessimo stato di conservazione, con strappi; probabilmente il terzo bifoglio (43) del fascicolo num. λγ').

I fascicoli sono segnati nell'angolo inferiore interno della prima e dell'ultima pagina (cf. ff. 2v, 17v, 18v, 19r, 26v).

Rigatura a secco; tipo di rigatura Leroy 32C1 (tipo molto diffuso); sistema di rigatura Leroy (44) 1 (sistema molto diffuso; identificabile anche se si è conservato un solo fascicolo completo); i fascicoli iniziano dal lato carne e rispettano, nella successione dei fogli, la legge di Gregory. La mano (45) che ha numerato a matita i singoli fogli nel margine superiore esterno, ha anche indicato, all'inizio di ciascun gruppo di fogli, ugualmente a matita nel margine superiore, i giorni cui si riferiscono le rispettive commemorazioni.

Scrittura armoniosa, assimilabile alla «Perlschrift», con un numero relativamente ridotto di maiuscole; nell'intestazione dei giorni, negli annunci delle commemorazioni (e in parte nelle rubriche tipiconali) viene usata, come scrittura distintiva, una maiuscola alessandrina (in cui vengono inserite anche alcune lettere di tipo minuscolo) (46).

Ornamentazione monocroma di color rosso, usata per le lettere iniziali; con inchiostro di color rosso sono anche vergati le intestazioni dei giorni, gli annunci delle commemorazioni e le rubriche tipiconali.

Annotazioni marginali di mano recente si rinvengono nel margine esterno dei ff. 2v e 9v (47). Nel margine esterno dei fogli, inoltre, una

---

(43) Cf. nota 41 *supra*.

(44) Secondo J. LEROY, *Quelques systèmes de réglure des manuscrits grecs*, in *Studia codicologica*. Herausgegeben von K. TREU, Berlin 1977 (Texte und Untersuchungen, 124), pp. 291-312.

(45) Facilmente identificabile con quella di mons. Enrico Galbiati, prefetto emerito della Biblioteca Ambrosiana (dottore dal 1958 e prefetto dal 1984 al 1989).

(46) Per la «Perlschrift» cf. H. HUNGER, *Studien zur griechischen Paläographie*, Wien 1954 (Biblos-Schriften, 5), pp. 22-32 (*Die Perlschrift, eine Stilrichtung der griechischen Buchschrift des 11. Jahrhunderts*); e IDEM, *Antikes und mittelalterliches Buch - und Schriftwesen*, in *Die Textuberlieferung der antiken Literatur und der Bibel*, Munchen 1975, pp. 25-147 (precisamente p. 96); per l'abituale uso della maiuscola alessandrina accanto alla «Perlschrift» cf. IDEM, *Minuskel und Auszeichnungsschriften im 10.-12. Jahrhundert*, in *La Paléographie grecque et byzantine*, cit., pp. 201-220 (precisamente p. 205).

(47) Non ho potuto interpretare l'annotazione al f. 2v. Quella del f. 9v, invece,

mano posteriore a quella che ha vergato il manoscritto ha segnalato, con inchiostro nero, l'inizio di ogni giorno, ponendo il numero di ciascuno di essi in lettere greche (nello stesso inchiostro si direbbero vergate anche le prove di scrittura nel margine inferiore del f. 8ʳ). I frammenti cartacei di rinforzo – di cui do dettagliata indicazione *infra* e di cui non è possibile stabilire quando e dove siano stati apposti (48) – recano scritte in greco ed in arabo (49).

Il codice, precedentemente conservato in una cartelletta di cartone (con alcuni gruppi di fogli legati insieme, con corda, in epoca relativamente recente: precisamente i ff. 5-11, 12-17 e 18-26; e con rinforzi cartacei incollati nella parte inferiore dei ff. 5ʳ e 6ʳ e in quella superiore dei ff. 6ᵛ, 7ʳ, 7ᵛ, 8ʳ e 9ʳ), è stato ora totalmente sciolto e distribuito in cinque cartellette di cartone (contenenti rispettivamente i ff. 1-4, 5-11, 12-17, 18-26 e 27-28).

Provenienza ignota.

Bibliografia:

Catalogo manoscritto dell'Ambrosiana: *Biblioteca Ambrosiana, Inventari dei Manoscritti*, vol. 49, a cura di Maurizio Cogliati, f. 126.

Milano, Biblioteca Ambrosiana Cesare PASINI

(segue)

---

a margine del sinassario di Cirillo di Gerusalemme (18 marzo), informa che un'altra notizia sullo stesso santo è rinvenibile all'11 di quel mese.

(48) I rinforzi furono in ogni caso apposti dopo lo smembramento del codice originario (nulla esclude che l'operazione di «restauro» sia stata compiuta in una biblioteca o presso raccoglitori di manoscritti antichi, che usarono di materiale vario a loro disposizione).

(49) In arabo è il frammento cartaceo apposto al f. 9ʳ, in greco gli altri. I contenuti dei frammenti – per l'esiguità delle espressioni rimaste – non sono identificabili; per quelli greci, tuttavia, si può verosimilmente ritenere che facessero parte di uno stesso manoscritto originario.

IL TEATRO DI LUIGI PIRANDELLO IN GRECIA NEGLI ANNI 1926-1950

Riprendiamo qui il discorso avviato qualche tempo fa (1) sulla fortuna del teatro di Luigi Pirandello in Grecia. Il presente lavoro riguarda il venticinquennio che va dal 1926 al 1950 e non esaurisce quindi il vastissimo argomento, che richiederà un'altra fase di ricerca, e si concluderà con una sintesi finale ancora prematura.

Dopo gli allestimenti ateniesi dei capolavori pirandelliani realizzati con successo nel 1925 – anno dell'affermazione in Grecia dell'autore agrigentino – nel 1926 si ha, con *Pensaci, Giacomino!*, un ritorno al repertorio del primo periodo teatrale del drammaturgo, quello più aderente al verismo e ancora lontano dal procedimento tipico del cosiddetto «teatro dello specchio» (2).

La commedia, in dialetto siciliano, derivata dalla rielaborazione dell'omonima novella risalente al 1910, aveva conosciuto un autentico successo di pubblico alla prima romana (10 luglio 1916) (3), grazie anche all'ideale interpretazione del grande attore siciliano Angelo Musco.

«Debbo darti intanto una notizia che ti farà certo molto piacere» scrive Pirandello al figlio Stefano (4) «jersera Musco ha rappresentato al Nazionale la mia commedia *Pensaci, Giacomino!* con esito trionfale: alla fine del 3° atto il pubblico è saltato compatto in piedi acclamandomi per sei volte alla ribalta... Quattro chiamate ha avuto il primo atto, e due il secondo. In tutto 12 chiamate. Ma la vittoria è stata bella per-

---

(1) A. Proiou-A. Armati, *Il teatro di Luigi Pirandello in Grecia negli anni 1914-1925*, in *Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici* 25 (1988), pp. 205-215, precisamente pp. 210-215; per le prime rappresentazioni pirandelliane in Grecia si vedano nello stesso articolo le pp. 205-209.

(2) F. T. Roffaré, *L'essenzialità problematica e dialettica del teatro di Pirandello* (Pubblicazioni dell'Istituto di Studi Pirandelliani, 4) Firenze 1972, p. 5.

(3) L. Pirandello, *Maschere Nude*, I, Milano 1986, 1 ed. (I Meridiani), p. XLV (il secondo volume della collana non è a tutt'oggi pubblicato).

(4) *Almanacco Letterario Bompiani 1938*, Milano 1937, pp. 36-37.

ché il lavoro è audacissimo, e il pubblico non era proclive all'applauso»; e ancora in data 14 luglio 1916: «... La commedia *Pensaci, Giacomino!* ha avuto una serie di repliche con esito felicissimo e correrà certo la penisola trionfalmente...» (5).

Le previsioni ottimistiche di Pirandello furono in realtà disattese dal Musco, che dopo tre repliche tolse dal cartellone *Pensaci, Giacomino!* e diede così l'avvio ad un'accesa polemica con Pirandello nella quale fu coinvolto anche il commediografo Nino Martoglio (6). Per ottenere un successo a livello internazionale la commedia dovrà attendere gli anni Trenta, quando verrà rappresentata sui palcoscenici di tutto il mondo. La Grecia, stando ai risultati delle nostre ricerche, con la rappresentazione del 21 maggio 1926 fu tra le prime nazioni straniere a metterla in scena.

In quell'anno un gruppo di giovani attori, desiderosi di servire con entusiasmo e serietà l'arte drammatica in Grecia, forma la compagnia teatrale denominata appunto *Οἱ Νέοι* e inizia regolarmente i suoi spettacoli al noto Θέατρον Κυβέλης il 1 maggio (7). Tra i membri fondato-

---

(5) *Ibidem*, p. 37.

(6) Si veda lo scambio epistolare fra Pirandello, Martoglio e Musco in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Pirandello Martoglio*, Catania 1985, pp. 28-31, 41-72.

(7) È interessante leggere il dittico, ora custodito nella biblioteca del Μουσεῖο καὶ Κέντρο Μελέτης τοῦ Ἑλληνικοῦ Θεάτρου, in cui sono espresse le finalità che la compagnia si prefiggeva, datato maggio 1926:

Σκοπός μας δὲν εἶναι ν'ἀνοίξουμε καινούργιους δρόμους στὴν Τέχνη οὔτε καὶ νὰ πλουτίσουμε.

Ἂν καὶ Νέοι δὲν ἀρχίζουμε οὔτε μὲ ἀσέβεια οὔτε μὲ ἐπαναστατικότητα: τὴν ἐπανάσταση τὴ γεννᾷ ἡ μακροχρόνια παράδοση καὶ τὴν ἀσέβεια τὸ θάρρος τῆς ἀγνοίας.

Δὲ δημιουργοῦμε θίασο Νέο καὶ Ἀνεξάρτητο γιατὶ ὑποκειμενικὰ ἀρνούμεθα τὴ δυνατότητα ὑποτακτικῆς συνεργασίας μὲ τοὺς παληούς, ἀλλὰ γιατὶ μᾶς ἔπεισαν οἱ ἴδιοι πὼς αὐτὸ εἶναι ἀντικειμενικὰ ἀδύνατο.

Ἐμεῖς, πιστεύοντας στὴ «Συνέχεια», ἀρχίζουμε μὲ τὴ φρόνιμη συναίσθηση τοῦ «Χθὲς» καὶ τὴ μοιραία ἀναμονὴ τοῦ «Αὔριο» γι' αὐτὸ καὶ τὴ συνεργασία τῶν παληῶν καὶ τὴ συνεργασία τῶν νεωτέρων ζητήσαμε.

Ἂν σήμερα βρισκόμαστε μόνο Νέοι, ἴσως νὰ μὴ φταῖμε μονάχα ἐμεῖς.

Ξεκινᾶμε.

Τὰ νειάτα μας, τὸ μυαλό μας, τὴ δύναμη τῆς ψυχῆς μας, ὅλα, σ' αὐτὸ τὸ ἔργο τ' ἀφιερώνουμε.

Ἂν ἐπιτύχουμε, θὰ ἐξακολουθήσουμε μὲ τὴ γενναία ὁρμὴ κείνου ποὺ αἰσθάνεται ὅτι ἔφθασε.

Ἂν ἀποτύχουμε, θὰ ξαναρχίσουμε μὲ τὴ σοφὴ γαλήνη κείνου ποὺ πιστεύει ὅτι θὰ φθάση.

ri figura l'allora promettente e in séguito acclamatissimo attore Kostas Musuris (8), che ne assume la direzione di scena. A Eleni Chalkusi (9), attrice preparata e colta, appena tornata da Parigi, dove ha seguito seri studi di arte drammatica, è affidata la direzione artistica della compagnia. Accanto a loro sono Eleni Papadaki (10), già nota per le sue interpretazioni pirandelliane, e Andonis Ghiannidis (11), anche lui di formazione francese.

Fu dunque la compagnia *Οἱ Νέοι*, nell'intento di presentare opere originali e valide, a far conoscere al pubblico ateniese la commedia *Pensaci, Giacomino!* Lo spettacolo venne rappresentato dal 21 al 25 maggio del 1926. L'indomani della prima sull'*Ἐμπρός* del 22 maggio si leggeva la seguente cronaca teatrale dal titolo *Μικρὰ Θεατρικά*: «Una straordinaria prima è stata data ieri sera al *Θέατρον Κυβέλης*. L'originale e molto curiosa commedia del famoso scrittore italiano Luigi Pirandello, *Pensaci, Giacomino!* Secondo l'opinione comune la commedia è stata realizzata con molta cura e grande impegno, applaudita vivamente da un pubblico numeroso e raffinato».

Nell'anonima nota teatrale del giornale *Πρωΐα*, sempre del 22 maggio, si legge: «Con straordinario successo è stata interpretata ieri sera per la prima volta al teatro Κυβέλης dalla compagnia *Οἱ Νέοι* la commedia di Pirandello *Pensaci, Giacomino!* L'opera presenta personaggi contemporanei e l'azione è estremamente interessante. Il signor Orestis Kondoghiannis interpreta il ruolo del vecchio professore e la signorina Marsellu la giovane ragazza ottenendo un successo di prim'ordine; ugualmente con molto brio e talento interpretano i loro ruoli la signo-

---

La stampa dell'epoca accoglie con entusiasmo la nuova compagnia, si veda d esempio *'Εμπρός* di mercoledì 5 maggio 1926, alle pp. 1-2.

(8) Esordisce nel 1922 e sperimenta il teatro di Pirandello prendendo parall'opera *Così è (se vi pare)* nella messa in scena di Spyros Melàs del 21 febaio 1925; *25 Χρόνια τοῦ θεάτρου Κώστα Μουσούρη*, Atene 1961, in particolare). 7-17.

(9) *Ψυχὴ τοῦ θιάσου μας* la definisce K. Musuris in un'intervista concessa a ristina Lavrioti, redattrice di un servizio dal titolo *Ἄς γνωρίσωμε τοὺς θιάσους ν Ἀθηνῶν. Ποῖος ὁ θίασος τῶν Νέων. Τὰ πρῶτα βήματα μιᾶς μελλοντικῆς ἐξελίως*, apparso sul quotidiano *'Εμπρός* della domenica 13 giugno 1926, pp. 1-2. rticolo da noi utilizzato costituisce una interessante fonte di informazione. Si la anche E. CHALKUSI, *Θεατρικὸ ἡμερολόγιο*, Atene 1981, in particolare pp. 11-

(10) Si veda n. 80.

(11) CHALKUSI, *Θεατρικὸ ἡμερολόγιο* cit., pp. 141, 144.

ra Filià Ikonomu, Ghiorghis Plutis e Kostas Musuris. L'opera è piaciuta molto ed è stata applaudita. Stasera si replica».

Con una certa perplessità il critico che si firma *Θεατρικός* ([12]) su *'Ελεύθερον Βῆμα* di domenica 23 maggio si domanda: «È dramma, commedia, farsa, descrizione di costume?», e risponde: «qualcosa di tutto ciò e niente di ciò. Pirandello è riuscito anche questa volta ad imbrogliare sia la compagnia sia una grande parte del pubblico che ha assistito alla sua opera. *Pensaci, Giacomino!* è stato un razzo come tutte le opere del moderno scrittore italiano, che è riuscito a crearsi una fama in quanto si è allontanato dal consueto taglio delle opere teatrali; ma questa sua mentalità e arte scenica, come è stato dimostrato con il lavoro di ieri l'altro – che è naturalmente tra le sue opere mediocri – è in fondo un lavoro da prestigiatore. Pirandello è un *Ταχράν* teatrale. Riesce a creare un'atmosfera dal niente e a presentare i suoi fuochi d'artificio come una nuova manifestazione artistica e del tutto originale. Nessuno certamente gli nega questa originalità, ma tra l'originalità che tocca i confini dell'assurdo e l'arte c'è una differenza della quale Pirandello sembra non interessarsi. Per questo le sue opere, eccezion fatta per il *Piacere dell'onestà* e forse anche per i *Sei personaggi*, non hanno niente dentro che assicuri loro la vita. Molte di queste opere come *Pensaci, Giacomino!* se fossero state presentate come creazioni greche sarebbero state accolte dal pubblico con un sorriso ironico. Ma Pirandello è riuscito a conquistare il pubblico e a cogliere il suo applauso». Anche l'interpretazione degli attori non convince il cronista, che la considera estranea all'atmosfera dell'opera.

Queste osservazioni rispecchiano l'orientamento di un certo tipo di critica teatrale greca, sempre piuttosto pungente nei confronti del teatro pirandelliano, pur senza approfondirne la problematica ([13]). Del

---

([12]) Non è facile l'identificazione, si veda K. Delopulos, *Νεοελληνικά φιλολογικά ψευδώνυμα*, Atene 1983, 2ª ed., p. 49.

([13]) Aveva espresso un giudizio critico simile anche A. Tilgher, colui che in seguito diventerà il più entusiasta esegeta del teatro di Pirandello; scrisse infatti su *La Concordia* del 12 luglio 1916, oggi in A. Tilgher, *Il problema centrale (cronache teatrali 1914-1926)* a cura di A. D'Amico, Genova 1973, p. 44: «... quanto al giudizio critico da darne, credo che nessuna persona di buon gusto vorrà disconvenire che questa commedia (meglio si direbbe... questo grottesco) di Luigi Pirandello è il prodotto dell'esacerbazione, dell'esasperazione caricaturale degli elementi fondamentali dell'arte pirandelliana... Pirandello è tutto in questa commedia: in essa vediamo chiaramente la ricetta ed il formulario della sua produzione artistica... facili a scoprirsi, facilissimi ad imitarsi».

resto non ci si poteva aspettare molto da una critica teatrale che muoveva ancora i primi passi e prendeva alimento da quella europea, in particolare, come si vedrà, da quella italiana; quest'ultima in massima parte costituita da «note critiche immediate» e da «primissimi tentativi di lettura complessiva» (14).

Venerdì 20 agosto 1926 il giornale *Ἐλεύθερον Βῆμα* annunzia la prima ateniese della commedia *Tutto per bene* (15). A realizzarla è la prestigiosa compagnia della affermatissima attrice drammatica Kyveli (16) al Θέατρον Διονύσια; tra gli interpreti emerge la figura di Emilios Veakis (17) nella parte del consigliere di Stato Martino Lori.

---

(14) L. LUGNANI, *Pirandello. Letteratura e teatro*, Firenze 1970, p. 2.

(15) *Ὅλα σὲ καλὸ* εἶναι ὁ τίτλος τοῦ νέου ἔργου τοῦ διαπρεποῦς ἰταλοῦ συγγραφέως Πιραντέλλο. Ἔχει παιχθῆ εἰς ὅλα τὰ θέατρα τῆς Ἰταλίας, ἐσχάτως δὲ καὶ εἰς τὸ παρασινὸν Θέατρον Ἀτελιέ. Θὰ παιχθῆ ἀπόψε διὰ πρώτην φορὰν εἰς τὰ Διονύσια ὑπὸ τοῦ θιάσου Κυβέλης, συμμετεχόντων ὅλων τῶν ἐκλεκτῶν ἠθοποιῶν τοῦ θιάσου Κυβέλης.

(16) La Kyveli ha legato la sua lunga vita (1888-1978) alla storia del teatro neogreco; si vedano: GR. XENOPULOS, *Κυβέλη Ἀδριανοῦ*, Atene [s.d.]; la rivista *Τὰ Παρασκήνια*, fascicolo 9, 1 luglio 1924, pp. 1-24, a lei dedicata; Miranda MYRAT, *Κυβέλη* in *Χρονικὸ '78*, settembre 1977-agosto 1978, pp. 175-176 e l'opuscolo di V. POTAMIANU, *Κυβέλη*, Atene 1988.

(17) Attore versatile e insuperabile, a giudizio unanime della critica, Emilios Veakis (1884-1951) segnò la rinascita del teatro neogreco; fu definito *καλλιτέχνης πρωτεϊκός*, per la disinvoltura con cui passava dalla tragedia classica e dal teatro elisabettiano al dramma moderno e alle opere del repertorio naturalistico neogreco (ἠθογραφία); per lui non esistevano ruoli secondari, la sua interpretazione li rendeva tutti grandi. Aveva già interpretato Pirandello nel 1914; per il suo talento e per la sua devozione al teatro è rimasto impresso in modo indelebile nella memoria dei contemporanei e dei posteri. Lo testimoniano gli articoli scritti di getto in suo onore all'indomani della morte (29 giugno 1951) su *Νέα Ἑστία* 50 (1951), pp. 957-962, fra i quali ci piace ricordare il commosso elogio dello scrittore e critico A. TERZAKIS (s. titolo): «l'attore che è stato per mezzo secolo il più grande interprete... se avesse vissuto in una nazione più grande, se avesse avuto come lingua madre una lingua internazionale sarebbe stato stella di prima grandezza del firmamento teatrale mondiale, figura mitica del Pantheon artistico», pp. 957-958; e poi il circostanziato ricordo, alle pp. 958-962, dello storico del teatro J. SIDERIS che, corredato da una ricca bibliografia, ripercorre le tappe della sua carriera dando notizie non solo del Veakis attore ma anche del Veakis autore e maestro. A pochi anni dalla morte, l'attore è di nuovo ricordato il 16 settembre 1957 dal Σωματεῖον Ἑλλήνων Ἠθοποιῶν al teatro di Erode Attico. L'opuscolo commemorativo, *Ἡμέρα Ἠθοποιοῦ, ἀφιερωμένη στὸν Αἰμίλιο Βεάκη*, contiene tra i vari interventi la calda testimonianza di EM. CHURMUZIOS, *Ὁ Βεάκης*, pp. 3-6; a p. 7 si legge la poesia a lui intitolata da N. VRETTA-

L'opera, informa la nota, era stata già rappresentata nei teatri italiani [18] e non molto tempo prima anche al Théâtre de l'Atelier di Parigi [19].

Dalle colonne teatrali dei quotidiani si apprende che la commedia rimane in scena dal 20 al 24 agosto. Solo cinque sere quindi, senza attirare, a quanto pare, l'attenzione di cronisti e critici [20]. Ciò può essere spiegato dal fatto che nella notte tra il 22 e il 23 agosto viene rovesciato il regime dittatoriale del generale Pàngalos e il 24 presta giuramento, quale presidente della ripristinata Repubblica, l'ammiraglio Kunduriotis [21]. I gravi fatti politici sembra non lascino spazio alle cronache teatrali.

La forte crisi economica che si avverte in questi anni investe anche il teatro; le colonne teatrali ne dànno ampie notizie. Il quotidiano *'Ελεύθερος Λόγος* del 1° gennaio 1928 nel dare il resoconto dell'anno passato inizia con una constatazione amara: «L'anno trascorso non ha presentato niente di particolare nel campo teatrale. Il teatro, che in questi ultimi anni è perseguitato da una crisi economica, nel 1927 ha avuto momenti ancora più difficili. Quasi tutti i teatri hanno lavorato in passivo; compagnie sciolte, capocomici finiti in carcere, il biglietto della stagione estiva sotto costo e questa situazione continua...». Concetti sostenuti anche dal giornale *'Εμπρός* del 3 gennaio 1928, che dedica ampio spazio ad una pessimistica riflessione sulla situazione teatrale greca; la critica non risparmia neanche le due protagoniste per

---

κος e vi è riproposta la già citata biografia critica di SIDERIS (pp. 8-12); tutti gli interventi della giornata riappaiono nella rivista *'Επιθεώρηση Τέχνης*, 6 (1957), pp. 163-181, con l'aggiunta di altri contributi. Infine il volumetto *Έτος Αιμιλίου Βεάκη* 1981. *Τριάντα χρόνια ἀπὸ τὸ θάνατό του* ricorda il grande attore a trenta anni dalla morte.

(18) Scritta nel 1919, è rappresentata per la prima volta al teatro Quirino di Roma il 2 marzo 1920 dalla compagnia di Ruggero Ruggeri: L. PIRANDELLO, *Maschere Nude*, I, Milano 1986, 10ª ed. (I Classici Contemporanei Italiani), p. 18.

(19) Nell'aprile 1926 con la regia di Charles Dullin: PIRANDELLO, *Maschere Nude*, I (cit. alla n. 18), p. 21; cf. B. DORT, *Pirandello et la dramaturgie française contemporaine*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani (Venezia 2-5 ottobre 1961)*, Firenze 1967, p. 54 n. 7.

(20) Questo almeno risulta dallo spoglio di diversi giornali dell'epoca da noi effettuato.

(21) R. CLOGG, *Σύντομη ἱστορία τῆς νεωτέρας 'Ελλάδας* (trad. greca), Atene 1984, pp. 183-184.

eccellenza del teatro greco, la Kyveli (22) e la Kotopuli (23). L'acceso dibattito, durato per tutto il corso del 1928, coinvolge autorevoli personalità del mondo letterario e teatrale da Fotos Politis a Grigorios Xenòpulos a Theòdoros Synadinòs; quest'ultimo in un'intervista, rilasciata a Th. Malavetas e apparsa sul quotidiano *Πρωΐα* del 28 settembre 1928, cerca di individuare i motivi della crisi e trovare il modo per sanare la precaria situazione.

Attori della grandezza di Emilios Veakis, definito dai contemporanei «corifeo» (24) degli attori greci, «preferiscono solcare la provincia» (25). Nella duplice veste di regista e di attore, Veakis ripropone la commedia pirandelliana *Tutto per bene*, includendola nelle sue tournées: a Volos il 26 ottobre 1927 (26) e ad Alessandria d'Egitto il 3 giugno 1929 al Teatro Λούνα Πὰρκ (Δραματικὸν Τμῆμα Αἰμ. Βεάκη) e il 22 ottobre 1929 al Νέον Θέατρον Πριντάνια (Καλλιτεχνικὸς Συνεταιρικὸς Ὅμιλος). Nelle due rappresentazioni ad Alessandria il *cast* è pressoché invariato e il ruolo di Carlo Clarino è affidato al valente Cristoforos Nezer (27).

Malgrado la grave crisi, anche Atene nel 1928 (13 febbraio) aveva riproposto un lavoro dello scrittore italiano: «Stasera al Θέατρον

(22) Si veda nota 16.

(23) Malgrado la grande attrice avesse interpretato, il 18 settembre del 1927, con la regia di Fotos Politis, una riuscitissima Ecuba allo stadio Olimpico di Atene. Rivale della Kyveli, non esiterà a collaborare con lei pur di ottenere spettacoli di alta qualità. Si deve alla Kotopuli la prima messa in scena ateniese dell'*Enrico IV*, nel 1925; in questa opera interpretò la marchesa Matilde Spina. Sulla attività di Marika Kotopuli si vedano: L. Politis, *Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας*, Atene 1980, 3ª ed., pp. 325-326; il fascicolo a lei dedicato da *Νέα Ἑστία* 56 (1954), pp. 1397-1427, e il recente studio di Elisa-Anna Delverudi, *Μαρίκα Κοτοπούλη. Εἰκοσιπέντε χρόνια ἀπὸ τὴ ζωή της 1887-1912. Σχέδιο βιογραφίας*, in *Μνήμων* 12 (1989), pp. 43-66, e bibliografia citata.

(24) F. Politis nel giornale *Πολιτεία* del 21 aprile 1925 e Em. Churmuzios, *Ὁ Βεάκης* in *Ἐπιθεώρηση Τέχνης* 6 (1957), pp. 163-166, si veda in particolare p. 165.

(25) Churmuzios, *Ὁ Βεάκης* cit., p. 164.

(26) Abbiamo solo la locandina del Δημοτικὸν Θέατρον, *Θίασος Αἰμ. Βεάκη*; caratteristico l'avviso per l'acquisto dei biglietti presso il Καφφενεῖον Γιαννοπούλου.

(27) Un altro grande attore del palcoscenico greco; in lui Molière prima e Aristofane poi avevano trovato il loro interprete ideale: cf. Christ. Nezer, *Πενῆντα χρόνια θέατρο*, Atene 1959, in particolare pp. 11-36; Chalkusi, *Θεατρικὸ ἡμερολόγιο* cit., pp. 114-121.

Ἀπόλλων la compagnia della Kyveli ([28]) presenta per la prima volta la nuova commedia dello scrittore italiano Pirandello *L'uomo, la bestia e la virtù*. Si tratta di un'opera meravigliosa con dialogo spiritoso. Prendono parte le signore M. Theochari, S. Alkeu, i signori Lepeniotis ([29]), Papagheorghiu, Paraskevàs ed altri».

Con queste parole il giornale Ἔθνος del 13 febbraio 1928 annuncia la prima dell'opera ad Atene, in cartellone sino al 19 febbraio. Certo non si tratta, come afferma il cronista nel suo stile giornalistico, di una nuova commedia, visto che il pubblico italiano la conosceva sin dal 2 maggio 1919, data della prima milanese ([30]), sfavorevolmente accolta sia dal pubblico sia dalla critica ([31]).

Tre anni più tardi conoscerà il successo in Italia, grazie anche all'intervento elogiativo di S. D'Amico ([32]), mentre dal 1923 in poi inizia la sua fortuna sulle scene delle diverse capitali del mondo ([33]).

«Giuoco satirico crudo nei suoi particolari – definisce la commedia il critico Panos Kalogherikos – realizzato tuttavia in maniera divertente dall'intera compagnia» ([34]).

([28]) La compagnia della Kyveli emerge tra le compagnie di *routine*. Si veda n. 16.

([29]) Il nome di Lepeniotis, che aveva già sperimentato il teatro di Pirandello con *La morsa*, non figura nella locandina teatrale, ma tutti i giornali esaminati lo citano a proposito della rappresentazione.

([30]) Realizzata dalla compagnia di Antonio Gandusio al Teatro Olimpia di Milano: PIRANDELLO, *Maschere Nude*, I (cit. alla n. 18), p. 18; nello stesso volume a p. 21 la prima ateniese è erroneamente anticipata all'anno 1926.

([31]) Si veda l'introduzione a cura di C. SIMIONI – E. ALBERTINI nel volume L. PIRANDELLO, *L'innesto, La patente, L'uomo, la bestia e la virtù*, Milano 1986, 2 ed., p. XXXVI.

([32]) *Idea Nazionale*, 25 giugno 1922, oggi in S. D'AMICO, *Cronache del Teatro*, I, Bari 1963, pp. 329-333.

([33]) A Varsavia nel 1923, PIRANDELLO, *Maschere Nude*, I (cit. alla n. 18), p. 20. La prima assoluta in lingua tedesca ebbe luogo il 25 gennaio 1925, a Breslavia, al Lobe-Theater «con il consueto grande successo di pubblico» ma «l'eco di tale trionfo giunge sino a Berlino e i critici furono ben lesti, anche questa volta, ad affilare le armi contro Pirandello e la sua nuova commedia *Der Mann, das Tier und die Tugend*, altrimenti destinata a soddisfare il gusto d'un tranquillo pubblico di provincia, divenne occasione di una delle più clamorose stroncature del teatro pirandelliano»: v. M. COMETA, *Il teatro di Pirandello in Germania*, Palermo 1986, p. 157. Sempre nel 1925 si tenne la prima rappresentazione in Ungheria: PIRANDELLO, *Maschere Nude*, I (cit. alla n. 18), p. 21.

([34]) *Ἐλεύθερος Λόγος*, 15 febbraio 1928, p. 2.

La sua critica, laconica riguardo alla commedia *L'uomo, la bestia e la virtù* indugia, invece, in dettagli nel tentativo di analizzare la produzione teatrale pirandelliana fino ad allora conosciuta in Grecia, in cui ravvisa legami con la filosofia kantiana. L'analisi parte dal 1923 tralasciando, per distrazione o, più probabilmente, per disinformazione, l'allestimento teatrale dell'atto unico *La morsa*, realizzato, come si è detto altrove, nel 1914 (35).

Positiva appare anche la recensione del critico che si firma *Άλκ.* (36) su *Έστία* del 14 febbraio 1928: «Pirandello è un drammaturgo tanto multiforme quanto fecondo; ieri la compagnia del teatro Ἀπόλλων ha rivelato agli ateniesi, che finora hanno conosciuto solo le opere migliori (*Enrico IV, Sei personaggi in cerca d'autore*), anche la parte più gioiosa del suo talento. La trama della commedia *L'uomo, la bestia e la virtù* ha molti punti in comune con la famosa opera *Le pillole di Ercole* (37), con la differenza che nel grande drammaturgo siciliano la farsa si intreccia con la commedia satirica. E il successo dell'opera, indubbiamente grande, sarebbe stato ancora più grande e di migliore qualità se tutti gli attori avessero sottolineato questo aspetto dell'opera. In questo però è riuscita la signora Miranda Theochari, la quale ieri si è dimostrata non solo una brava attrice, come altre volte quest'anno, ma un'attrice di prim'ordine, capace di creare i più difficili ruoli... Accanto a lei sono stati sufficientemente in sintonia con l'opera la signora Alkeu e Musuris. Ma il signor Lepeniotis e il signor Papagheorghiu – sia pure divertentissimi senza dubbio – hanno abusato di gesti e, soprattutto il primo, di grida; il resto del *cast* li ha imitati senza disporre dello stesso talento. Certamente deve essere cambiato in qualche maniera il tono con cui si sta interpretando l'opera».

È quasi con compiacimento che Fotos Politis (38) – firma Φ. Π. –

---

(35) PROIOU – ARMATI, *Il teatro di Luigi Pirandello in Grecia negli anni 1914-1925* cit., pp. 205-208.

(36) Pseudonimo del professore di economia e critico Andrea Andreadis, v. DELOPULOS, *Νεοελληνικὰ φιλολογικὰ ψευδώνυμα* cit., p. 25, 112.

(37) P. BILHAUD-M. HENNEQUIN, *Les dragées d'Hercule*, [1904].

(38) Pilastro del teatro neogreco, noto regista e letterato, uomo nobile e colto di stampo idealista, critico battagliero, intransigente e severo con se stesso e con gli altri, maestro e regista appassionato e instancabile; al teatro ha dedicato interamente la vita. Si veda *Έκκύκλημα* 13, Atene, aprile-giugno 1987, *Άφιέρωμα στὸν Φῶτο Πολίτη*, pp. 39-59 e bibliografia ivi citata. Da aggiungere:

irremovibile nella sua solita linea negativa, nel recensire lo spettacolo sul quotidiano *'Ελεύθερο Βῆμα* del 15 febbraio 1928 decreta: «Luigi Pirandello, dopo aver scosso per tre, quattro anni gli Europei con le strutture paradossali e le acrobazie filosofiche delle sue opere, ha ormai visto tramontare improvvisamente la sua gloria. I critici francesi e tedeschi hanno incominciato a usare la sua metafisica contro di lui. L'originalità del siciliano che li aveva stupiti all'inizio si è presto dimostrata molto superficiale e il mondo ha capito di essere stato ubriacato dai suoi stessi desideri di una riforma teatrale... e non dal vino, che gli offriva da bere l'autore... Il drammaturgo siciliano possiede il carisma di destare l'interesse dello spettatore con i suoi drammi e di tenerlo sempre vivo fino alla fine. È capace di sviluppare magistralmente una trama complicatissima; questo costituisce un pregio importante per ottenere successo nell'àmbito del teatro 'sociale' della nostra epoca. Inoltre Pirandello, laddove non 'fa il filosofo', riesce a tratteggiare con mano ferma personaggi di provincia che conosce molto bene. Tutte queste qualità, insieme alla sua irriducibile tendenza all'originalità, era naturale che provocassero, all'inizio della sua carriera come autore drammatico, uno stupore che, però, non è durato molto, perché in fondo tanto il pensiero quanto il supporto artistico dell'italiano erano piuttosto deboli. Quanto detto è confermato dalla commedia data ieri l'altro al Θέατρον Ἀπόλλων. L'opera ha un dialogo intelligente, ma è una farsa tra le più banali del genere, scritta in maniera diversa da quelle francesi, ma, in sostanza, con le stesse finalità. Una qualche intenzione filosofica, che si intravvede alla base del dialogo come pure in tutto l'intreccio, è piuttosto un superfluo ornamento alla nudità artistica dell'opera e ricorda i cappelli a cilindro degli africani in costume adamitico. Ciò nonostante il pubblico ha riso, perché la farsa è stata interpretata bene... cioè in maniera farsesca».

Politis non aveva captato quel «sapore acre e nuovo, non conosciuto nel teatro» italiano «prima che Pirandello v'apparisse»(39); non riusciva a capire quel procedimento analitico, spregiudicato e totaliz-

---

M. Rodas, *Μορφὲς τοῦ θεάτρου*, Atene 1941, pp. 81-96; T. Athanasiadis, *Φῶτος Πολίτης*, in *Νέα Ἑστία* 48 (1950), pp. 1485-1488; l'*Ἀφιέρωμα* in *Ἑλληνικὴ Δημιουργία* 13 (1954), pp. 195-230; G. K. Pilichos, *Κάρολος Κούν. Συνομιλίες*, Atene 1987, pp. 98-102.

(39) *Idea Nazionale*, 25 giugno 1922, oggi in D'Amico, *Cronache del Teatro*, I cit., p. 333.

zante che sconvolge le stratificazioni della nostra coscienza per consegnarle all'opera rigeneratrice del teatro e dell'arte.

Alla voce del Politis si contrapporrà quella di Alkis Thrylos (40), fervente ammiratrice di Pirandello, che su *Νέα Ἑστία* del 15 marzo 1928 (41) a proposito della rappresentazione dell'apologo dirà: «È stata fraintesa e interpretata come una banale farsa, mentre l'interpretazione avrebbe dovuto far emergere il significato che Pirandello è riuscito a immettere anche in una banale farsa».

Scarsa risonanza ebbe, invece, la rappresentazione, nel settembre del 1930, dell'atto unico *L'imbecille* (42); soltanto annunci prima dello spettacolo, mentre la critica tace. Si notano discrepanze sui giorni della rappresentazione, che dovrebbero essere il 25 e il 26 settembre (43). Il giornale *Ἡ Πρωΐα* è quello che dà più ampio spazio alla segnalazione, annunciando il 21 settembre (domenica) – e rammentandolo con un trafiletto il 24 settembre – che il giovedì (25 settembre) saranno dati quattro atti unici, due di autori greci e due di autori stranieri (44).

Al Λαϊκὸ Θέατρο Ἀθηνῶν (Παγκράτι) (45), diretto da Vasilis Rotas (46), va il merito di aver portato per primo sulla scena greca questo

---

(40) Pseudonimo della nota giornalista e critico Eleni Urani. Le sue critiche teatrali sono ora raccolte dall'Accademia di Atene in una collana di dodici volumi dal titolo A. THRYLOS, *Τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο*, voll. I (1927-1933) – XII (1970-1971), Atene 1977-1981.

(41) *Νέα Ἑστία* 3 (1928), pp. 279-280; oggi in THRYLOS, *Τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο*, I (1927-1933), Atene 1977, pp. 154-157.

(42) *Ὁ βλάκας* nella traduzione di S. Mavridis; nelle traduzioni successive a cura di M. Volanakis e M. Ploritis il titolo verrà tradotto *Ὁ ἠλίθιος*.

(43) Il giornale *Ἡ Βραδυνή* lo riporta soltanto per il 25 settembre, i giornali *Ἀκρόπολις*, *Ἐλεύθερον Βῆμα*, *Ἑστία*, *Ἡ Πρωΐα* lo annunciano per il 25 e 26 settembre; mentre J. SIDERIS, *Ἑλληνικὲς παραστάσεις τοῦ Πιραντέλλο*, in *Νέα Ἑστία* 70 (1961), p. 1605, e S. IORDANIDU, *Παραστασιολόγιο τοῦ Λουίτζι Πιραντέλλο στὴν Ἑλλάδα* in *Ἐκκύκλημα* 20, Atene, gennaio-marzo 1989, p. 57, datano la rappresentazione al 26 settembre.

(44) I quattro atti unici rappresentati sono: K. D. ELLINAS, *Δημήτρης Σγούρας*, Ch. GHIANNAKOPULOS, *Ζητεῖται Ζὲν πρεμιέ*, L. PIRANDELLO, *Ὁ Βλάκας*, T. BERNARD, *Πῶς μιλοῦμε τ᾽Ἀγγλικά*.

(45) Questa compagnia, di recente formazione (*Ἡ Πρωΐα* del 1 luglio 1930, p. 2), debutterà il 2 luglio con il dramma satiresco di Euripide, *Ciclope*, e prima dello spettacolo esporrà il repertorio e le finalità del gruppo. Dalle annotazioni in seguito riportate sembra che gli spettacoli offerti fossero abbastanza impegnati e che attirassero la partecipazione e il consenso del pubblico.

(46) Vasilis Rotas (1889-1977). Poeta, prosatore, critico ma soprattutto appassionato di teatro; fondatore del Λαϊκὸ Θέατρο, riuscì a mantenerlo in vita

lavoro pirandelliano (47). È tipico di questa compagnia presentare un vastissimo programma in cui però le singole rappresentazioni duravano pochi giorni, spesso anche uno solo, ma a volte a distanza di tempo si davano delle repliche.

Pirandello è ormai così famoso che, anche se le sue opere non vengono rappresentate nei teatri, occupa spesso le colonne dei giornali greci, dove vengono riportate interviste concesse dal drammaturgo a corrispondenti di giornali stranieri. Il testo che trova la più vasta diffusione in Grecia è l'intervista rilasciata da Pirandello al poeta e critico Kostas Uranis.

Uranis incontrò Pirandello a Lisbona nel settembre del 1931, in occasione del Congresso Internazionale di Critica, e pochi giorni dopo a Parigi dove, per conto del quotidiano ateniese *'Ελεύθερον Βῆμα*, potè intervistarlo (48). Dal testo emerge tutto l'amore del letterato, del filologo, del drammaturgo verso la sua patria spirituale: «La Grecia me la porto dentro. Il suo spirito illumina il mio pensiero e conforta la mia anima. Posso anche dire che, senza esserci stato, la conosco. La mia terra è la Sicilia, cioè la Magna Grecia; esiste ancora molto della Grecia in Sicilia. Il senso della misura, l'armonia e il ritmo continuano a vivere in essa...» (49).

Nella stessa intervista contesta al critico Uranis la facile etichetta di pessimista che da più parti gli viene imputata: «Non sono né scettico, né pessimista - m'ha detto vivacemente -. Non sono un negatore. Chi lo scrive ha completamente frainteso la mia opera. Quando dico che tutto è una chimera, che non esiste verità, non penso in maniera

---

con grandi sforzi e sacrifici economici: *Βασίλης Ρώτας, 1889-1977*. Πρόλογος-Εἰσαγωγή: Vula Damianaku, Atene 1979.

(47) La prima rappresentazione italiana è avvenuta nel 1922 a Roma, al teatro Quirino, con la compagnia di Alfredo Sainati. L'atto unico è ripreso dall'omonima novella scritta nel 1912. Per il «rapporto sinottico» tra il testo narrativo e quello teatrale si veda F. Doglio, *Il grottesco e il paradosso: La patente, L'imbecille, Bellavita* in *Gli atti unici di Pirandello (tra narrativa e teatro)*, a cura di S. Milioto, Agrigento 1978, pp. 49-79 e in particolare pp. 59-68.

(48) Parte di questa intervista è stata riportata dallo stesso Uranis sotto il titolo *'Ελλὰς καὶ Πιραντέλλο* su *Νέα 'Εστία* 16 (1934), p. 1092, in occasione dell'assegnazione del premio Nobel a Pirandello, mentre l'intero testo si può ora leggere in K. Uranis, *'Ιταλία*, Atene 1978, 2 ed., pp. 215-229. L'articolo di E. Hatzantonis, *Luigi Pirandello, Kostas Uranis e la Grecia* in *Forum Italicum* 1 (1967), fascicolo 4, pp. 336-344, offre in italiano ampi brani dell'intervista.

(49) Uranis, *'Ιταλία* cit., p. 228.

pessimistica, non predico disperazione. Al contrario, sono messaggero dell'azione e della continua e incessante creazione. Dico agli uomini: non esiste verità 'data', la verità di oggi non è quella di domani. Nulla è veritiero, ma appunto per questo tutto può essere verità, nel momento in cui si ha la volontà di crederlo e la forza spirituale di imporlo. Ognuno di noi deve crearsi da solo la sua verità e la verità deve essere creata incessantemente. Del resto nella vita non avviene questo? Che altro sono gli sforzi che facciamo nella vita, se non sforzi per imporre ciascuno di noi la propria verità? E solo così può essere intesa la vita. Pensate un po': se esistesse una verità data, immutabile, la vita sarebbe come un passo sullo stesso luogo, un impaludamento, una morte. Solo coloro che sono incapaci di creare la propria verità hanno bisogno di credere a qualcosa di costante, solo i deboli sentono il bisogno di appoggiarsi su qualcosa di immobile, per non essere travolti dal vertiginoso, incessante flusso della vita. Ma il punto stabile e immobile è, come vi ho detto, impossibile. La vita, nella sua base, nella sua sostanza è costretta a obbedire a due grandi necessità, completamente incompatibili tra loro. La prima necessità è quella del fluire incessante, della quale parla il filosofo greco. L'arresto del fluire equivale alla morte. La seconda necessità della vita è esistere in qualche maniera, e per esistere deve dare a se stessa una forma, cristallizzarsi in una forma. Però la forma è una specie di arresto della vita. Per questo dunque, perché possa la vita obbedire a queste due necessità antitetiche, non ha altro modo, non fa nient'altro che creare in continuazione delle forme e distruggerle... Questa incessante creazione e distruzione costituiscono la storia umana. Come dunque è possibile che si concepisca una verità costante? Lo spirito deve ad ogni momento creare la verità del momento...» (50).

Della lunga intervista, ricca di interessanti argomenti, riportiamo ancora qualche passo: «Gli avevo chiesto – continua Uranis – se, secondo la sua opinione il teatro attraversasse una crisi, se si trovasse in decadenza, se ci fosse paura che un giorno morisse».

«Il teatro non può morire – mi diceva – perché il teatro è la vita stessa, con le sue chimere e le sue forme in continuo mutamento. Il teatro è la forma espressiva dell'umanità. Esiste sin dalla più remota antichità ed è intrecciato alla vita. Naturalmente deve rinnovarsi incessantemente come la verità. Se oggi sembra a molti che sia in decaden-

(50) *Ibidem*, pp. 223-224.

za, se pensano che sia morto, è perché appare cristallizzato in una forma che la vita ha già distrutto, perché non corrisponde alla verità del momento... Il fatto che i teatri oggi non si riempiono di gente oppure vengono trasformati in cinema non prova che il teatro stia morendo. Ciò che è morto è il teatro realista, che era una idiozia. Cercava di copiare la vita. L'arte tuttavia non è, non può essere lo specchio della vita, ma uno specchio per la vita. La vita è qualcosa di increato. L'arte è la creazione. Per altro oggi in pericolo non è che il teatro industriale, anche esso senza rapporti con l'arte. Crisi di teatro nel suo significato alto non esiste e non è apparsa mai. Le belle, le grandi opere, sono state sempre rare dall'antichità ad oggi, perché i geni non appaiono ogni momento. Se oggi ci sembrano ancora più rare questo è semplicemente frutto di una illusione. Succede perché esistono moltissimi teatri che dànno spettacoli quotidiani e per alimentarsi ricorrono fatalmente ad una produzione industriale. La gran pletora di queste stupide opere industriali dà l'impressione della grande scarsità delle opere valide. Pensate però cosa fosse il teatro dell'antichità e capirete perché alla gente sembra che le grandi opere fossero allora molte. Il teatro allora era un avvenimento straordinario, uno spettacolo offerto poche volte l'anno. Le opere che venivano rappresentate erano solo quelle premiate in mezzo a innumerevoli altre di cui nessuna veniva come oggi rappresentata... d'altra parte gli autori avevano davanti a loro un intero anno per preparare la loro opera e ci mettevano tutto il loro essere, perché avevano in mente la gara, mentre oggi la maggior parte scrive su due piedi, per poter alimentare gli innumerevoli teatri che richiedono opere e per poter guadagnare così di più...» ([51]).

Tralasciamo quelle parti dell'intervista dedicate al cinematografo e alla letteratura europea proponendo, però, ciò che Pirandello disse, a riprova della sua grecità, circa l'opera che lo rese universalmente noto: i *Sei personaggi in cerca d'autore*: «... concepita come una tragedia antica. In essa ho inserito il coro, nato, come sapete, in Sicilia, con Stesicoro. Il coro nella mia opera sono gli attori. Corifeo del coro è il direttore-capocomico e i Sei personaggi sono i personaggi della tragedia... Nessuno l'ha capito tra i registi che l'hanno messa in scena nei diversi teatri del mondo. Reinhardt per esempio presentò i *Sei personaggi* come ombre; al contrario ombre sono gli attori che passano, che sono mortali. Mentre i Sei personaggi sono esseri creati, cristallizzati.

([51]) *Ibidem*, pp. 224-225.

Personaggi fuori della vita e di conseguenza appartengono all'eternità... Avrei voluto un giorno andare in Grecia per presentare io stesso, nella patria della tragedia, i *Sei personaggi* come una tragedia antica. Li rappresenterei con maschere, immobili, che esprimono l'essenziale di ciascuno: la maschera del Padre il rimorso, della Madre il dolore, della Figlia la vendetta, del Figlio lo sdegno e così via...» ([52]).

Per quasi quattro anni i lavori pirandelliani saranno assenti dalla scena greca: il silenzio verrà interrotto solo il 14 aprile del 1934 con la rappresentazione a Mitilene di *Così è (se vi pare)* ([53]), al teatro Πάνθεον dalla Χορωδία Μυτιλήνης-Δραματικὸν Τμῆμα. Di questa parabola in tre atti abbiamo solo la locandina con i nomi della compagnia ([54]). Si tratta di una compagnia locale di dilettanti che ha il coraggio di allestire un'opera impegnativa e fuori dagli schemi tradizionali. Sarebbe stato interessante poter avere qualche notizia sull'eco avuta presso il pubblico dell'isola, comunque ci rimane la prova incontestabile che Pirandello suscita interesse anche nella provincia greca.

La Grecia aspettava da anni il premio Nobel per il suo grande poeta Kostis Palamàs ([55]) e, quando anche nel 1934 questo riconoscimento non gli venne assegnato, non tutti accolsero serenamente la decisione dei «soloni» svedesi. L'accostamento con il Palamàs divenne inevitabile anche per quelli che sostenevano Pirandello: «attraverso il premio Nobel è stato onorato il famoso scrittore italiano, mentre il nostro Kostis Palamàs viene ad occupare di nuovo il secondo posto. Speriamo che almeno il prossimo anno sarà premiato anche il poeta greco la cui candidatura viene presentata da vari anni» ([56]). «Oggi, naturalmente,

---

([52]) *Ibidem*, p. 228; è il noto concetto pirandelliano espresso in PIRANDELLO, *Maschere Nude*, I (cit. alla n. 18), p. 54.

([53]) Rappresentata per la prima volta ad Atene il 21 febbraio 1925, ad un anno solo di distanza dalla rappresentazione della Francia e della Germania: v. PROIOU-ARMATI, *Il teatro di Luigi Pirandello in Grecia negli anni 1914-1925* cit., pp. 210-211; COMETA, *Il teatro di Pirandello in Germania* cit., pp. 217-220.

([54]) Della stessa unica fonte deve essersi servito SIDERIS, *Ἑλληνικὲς παραστάσεις τοῦ Πιραντέλλο* cit., p. 1601.

([55]) Sulla candidatura del Palamàs al Nobel si legga G. XENOPULOS, *Ὁ Παλαμᾶς ἀπὸ κοντὰ* in *Νέα Ἑστία*, fascicolo 397, Natale 1943, pp. 20-22.

([56]) Così su *Ἀθηναϊκὰ Νέα* del 9 novembre 1934. Il giornale anche nei due giorni successivi, il 10 e l'11 novembre, dedicherà ampio spazio alla figura di Pirandello dandone una imprecisa biografia, ripresa da F. V. NARDELLI, *L'uomo segreto. Vita e croci di Luigi Pirandello*, Verona 1932 (l'ultima ristampa di questo volume, Milano 1986, è stata curata da Marta Abba), e calcando la penna più

avrei voluto scrivere - dice Them. Athanasiadis Novas ([57]) - per un nostro, non per uno scrittore straniero. Scrivere per il greco Palamàs, non per l'italiano Pirandello. Ma i sapienti di Stoccolma hanno dato la loro preferenza all'italiano. Sia fatta la loro volontà. La nostra amarezza da Greci non influenzi ora la nostra giustizia di critici... Luigi Pirandello è un genio, molto discusso, molto contraddetto ma anche molto celebrato. Il premio Nobel viene ora come un definitivo e ufficiale riconoscimento. Viene, è vero, un po' tardi: quando Pirandello non è più rappresentato quasi da nessuna parte, neanche nella sua stessa patria... Il pirandellismo, che tra gli anni 1922-1929 costituiva la follia spirituale del mondo, si è calmato. Molti critici l'hanno creduto superato completamente e per sempre. Ed ecco che il premio Nobel lo ascrive all'immortalità» ([58]). Pochi giorni più tardi, su *Νέος Κόσμος* del 3 gennaio 1935 si leggeva un altro articolo di Them. Athanasiadis Novas: «il più grande avvenimento filologico dell'Italia e del mondo intero è la premiazione di Pirandello con il premio Nobel. Naturalmente la genialità di Pirandello era stata affermata, ciò nonostante non pochi e non mediocri critici l'avevano condannato come autore freddo e cerebrale ([59]). Il problema critico 'Pirandello' rimaneva insoluto ed ecco l'ha risolto ora l'Accademia di Stoccolma. Premiando il drammaturgo italiano con il premio per eccellenza umanistico, ha riconosciuto clamorosamente l'umanità del suo teatro. Questo significato ha avuto il premio Nobel e così l'ha accolto egli stesso: 'avete conferito, ha detto a Stoccolma, questo premio non al virtuosismo dello scrittore, che in fin dei conti è una cosa trascurabile, ma all'autenticità umana della mia opera'» ([60]).

Com'era stato auspicato ([61]), nel 1935 Pirandello varca la soglia

---

sulle disgrazie familiari di Pirandello che sulla sua opera. Il quotidiano ricorda anche i rapporti intercorsi tra Pirandello e Giovanni Cena che, quale direttore di *Nuova Antologia*, lo agevolava anticipandogli i pagamenti sugli impegni di collaborazione in vari modi assunti.

([57]) Them. Athanasiadis Novas, *Θεατρικά Μελετήματα*, Atene 1963, pp. 206-209.

([58]) L'articolo segue riportando dei passi tratti da S. D'Amico *Il teatro italiano*, I, Milano-Roma 1932.

([59]) Non è escluso che voglia fare riferimento anche a Fotos Politis.

([60]) *Νέος Κόσμος*, 3 gennaio 1935.

([61]) Thrylos in *Νέα Ἑστία*, 13 (1933), pp. 224-226, ristampa in Thrylos, *Τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο*, I *cit.*, pp. 435-437.

del Teatro Nazionale di Atene [62] con il dramma *Vestire gli ignudi* [63], rimasto in scena da martedì 14 a domenica 26 maggio.

Sarà una rappresentazione storica, memorabile [64]. Il programma che viene stampato per l'occasione è arricchito da un'ampia presentazione su «Pirandello e il suo teatro» dovuta al direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Atene, Carlalberto Grillenzoni, che riprende in gran parte le tesi espresse da Silvio D'Amico nel suo volume sul teatro italiano del Novecento [65]; riportiamo volentieri i passi relativi perché, in seguito, saranno ricordati anche da altri letterati greci dell'epoca. Il direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Atene in primo luogo riferisce parte di un'intervista rilasciata da Pirandello a un redattore del *Corriere della Sera*, a riguardo del suo teatro: «Amico mio, quando uno vive, vive e non si vede. Orbene, fate che si veda, nell'atto di vivere, in preda alle sue passioni, ponendogli uno specchio davanti: o resta attonito e sbalordito del suo stesso aspetto, o torce gli occhi per non vedersi, o sdegnato tira uno sputo alla sua immagine, o irato avventa un pugno per infrangerla; e se piangeva, non può più piangere; e se rideva, non può più ridere. Insomma, nasce un guaio per forza. Questo guaio è il mio teatro» [66].

Le fonti di questo teatro vanno cercate molto lontano, venti secoli fa; bisogna risalire a un altro siciliano, Gorgia di Leontini [67] per il quale «misura di tutte le cose è l'uomo»; egli getta in questo modo le basi di quella relatività filosofica che impegnò tanto i filosofi che lo seguirono.

In rapporto al concetto pirandelliano che siamo tanti quante sono le persone che ci vedono e non possiamo sapere quali siamo in verità, il Grillenzoni ricorda, come aveva fatto S. D'Amico, le parole dell'umo-

---

[62] Fondato nel 1900 sotto il re Giorgio I, sospese la sua attività nel 1907; fu restaurato negli anni 1930-1932 e inaugurò il secondo ciclo dei suoi spettacoli il 19 marzo 1932 con l'*Agamennone* di Eschilo e un atto unico di Grigorios Xenòpulos con la regia di Fotos Politis; è a tutt'oggi attivo.

[63] Opera in tre atti rappresentata per la prima volta a Roma, al teatro Quirino, dalla compagnia Melato il 14 novembre 1922: *Pirandello, Maschere Nude*, I (cit. alla n. 18), p. 19.

[64] L'eco giungerà a Pirandello, si veda p. 320 di questo articolo.

[65] D'Amico, *Il teatro italiano*, I cit., pp. 100-138.

[66] *Corriere della Sera*, 28 febbraio 1920, e D'Amico, *Il teatro italiano*, I cit., p. 105.

[67] Sempre dal programma a firma Carlalberto Grillenzoni, basato su D'Amico, *Il teatro italiano*, I cit., pp. 136-137.

rista nord americano Wendel Holmes citate da Unamuno: «Ognuno di noi ha in sé tre Giovanni: Giovanni tal qual è, Giovanni tal qual si crede di essere e Giovanni tal quale lo credono gli altri» (68). Tempo e spazio costituiscono due immensi campi in cui la psiche umana cambia continuamente e, osserva il Grillenzoni, «la personalità degli uomini è di conseguenza molteplice sia nel tempo, cioè di per sé, sia riguardo all'immagine che gli altri si formano su di essa, cioè nello spazio. Ne risulta che si trovano nella stessa persona tante personalità e dalla loro antitesi nasce la tragedia, il *pathos* del teatro di Pirandello. L'uomo cerca di conoscere se stesso... ma in fondo a questo itinerario lo attende la catastrofe, nel momento in cui scopre, o crede di scoprire, la propria realtà, o si rende conto di come appare agli altri». Esempio archetipico è quello di Edipo. «La tragedia greca arrivava alla verità attraverso il destino. Edipo che considerava se stesso re giusto e saggio, indispensabile alla felicità dei suoi sudditi, amato dagli dei, viene a sapere all'improvviso di essere macchiato di orribili peccati e si fa cieco per non vedere la sua vergogna perché non gli è possibile reggere alla verità» (69).

Grazie a questa presentazione di Carlalberto Grillenzoni, unita al programma di *Vestire gli ignudi*, e al già citato articolo di Them. Athanasiadis Novas (70), giunge in Grecia una voce autorevole della critica italiana di quegli anni, quella di Silvio D'Amico. Al Grillenzoni va il riconoscimento di aver voluto sottolineare, sempre in sintonia con il pensiero di S. D'Amico – che però non cita – la «disperata umanità» che traspare dall'opera di Pirandello: «Le sue creature tuttavia, persino quelle apparse più cerebrali, soffrono e piangono come noi, come noi possiamo piangere e soffrire. Lo scrittore costruisce sempre una nuova realtà che però rimane persino nelle sue forme più paradossali umana e viva».

Segue una breve presentazione del nucleo drammatico dell'opera,

---

(68) Cf. D'Amico, *Il teatro italiano*, I cit., pp. 130-131.

(69) Così leggiamo nel testo di Carlalberto Grillenzoni, ma si esprimeva in modo simile già S. D'Amico, *Il teatro italiano*, I cit., p. 106: «Edipo Re: che crede d'essere un saggio, un eroe, caro agli uomini e agli dei, giusto al punto d'essere stato costituito arbitro di giustizia sugli altri mortali, e a un tratto si scopre immondo delle più esecrabili scelleratezze, sicché non può sopportare la luce della sua scoperta e s'acceca».

(70) Si vedano note 57 e 60.

imperniato sul desiderio disperato della protagonista di crearsi una veste morale nel momento del suicidio.

All'indomani dello spettacolo la critica è unanime nel lodare l'interpretazione di tutto il *cast*, ben affiatato e diretto armoniosamente da Dimitris Rondiris (71) – attento ed estroso regista dell'opera, appena succeduto nella direzione del Teatro Nazionale a Fotos Politis prematuramente scomparso – mentre al solito è divisa sull'autore italiano.

Il noto scrittore teatrale e critico Theòdoros Synadinòs, che si firma Ὁ Μῶμος, scrive su *Βραδυνή* del 15 maggio 1935 (72): «Un'opera di Pirandello desta sempre curiosità e per questo la sala del teatro Nazionale ieri sera era colma della gente più in vista... Tutti gli attori, in sintonia dal punto di vista della regia, ci hanno fatto seguire il 'pensiero a meandro' dell'italiano, esponente dell'assurdo... È opera senza vino, cioè Dioniso, però di ammirevole maestria, arte teatrale e dialettica filosofica, se non addirittura sofistica. Se l'opera fosse stata di un autore greco guai a lui! Il pubblico ateniese non permette che i suoi autori siano degli intellettuali e neanche che sperimentino delle novità (73), e forse non ha torto; che i nostri scrittori ci ubriachino prima con le loro opere, ci diano da bere abbondante e buon vino e poi permetteremo loro di fare un *tour de force* teatrale. Ma l'opera non era greca e per questo gli spettatori si sono impegnati a seguire l'autore in tutti i suoi giochi da prestigiatore e applaudire alla fine il lavoro del Teatro Nazionale, che ha fatto molto bene a mettere in scena *Vestire gli*

---

(71) Dimitris Rondiris (1899-1981) studia ad Atene Giurisprudenza e Lettere, ma la sua vera passione è il teatro. Esordisce giovanissimo come attore; nel 1925 interpreta uno dei ruoli secondari nella prima rappresentazione dell'*Enrico IV* ad Atene. Ben presto si dedica esclusivamente alla regia, per la quale si prepara seriamente seguendo dal 1930 in poi il seminario del famoso regista Max Reinhard a Vienna. Parallelamente nell'Università della stessa città studia Storia dell'Arte. L' Ἐθνικὸν Θέατρον lo assume come aiuto regista di Fotos Politis. Dopo la morte di quest'ultimo subentra al suo posto, intenzionato a continuare l'opera del suo illustre predecessore. Grande maestro e instancabile lavoratore allestisce più di cento opere del repertorio classico internazionale. Rilevante è il suo apporto per la rinascita teatrale del dramma antico che porta non solo nei maggiori teatri classici della Grecia ma anche in *tournée* in tutto il mondo. Si vedano: La scheda biografica firmata da K. GHEORGUSOPULOS in *Ἐκπαιδευτικὴ Ἑλληνικὴ Ἐγκυκλοπαιδεία*, 9 A, pp. 104-105 e PILICHOS, *Κάρολος Κοὺν* cit., pp. 103-104.

(72) DELOPULOS, *Νεοελληνικὰ φιλολογικὰ ψευδώνυμα* cit., pp. 67, 275.

(73) Non è la prima volta che incontriamo questa amara constatazione; si veda ad esempio p. 296.

ignudi. Era suo dovere mettere in scena anche Pirandello e anzi in una delle sue opere più caratteristiche, *Vestire gli ignudi*».

Assume una posizione più critica Kostas Ikonomidis, che firma con le iniziali K.O, su *Ἔθνος* del 15 maggio 1935, lamentando il tono di voce troppo basso tenuto durante la rappresentazione dalla signora Eleni Papadaki, che attribuisce alla inadatta scenografia. L'accusa principale che muove a Pirandello è quella di 'cerebralità': «Il *Vestire gli ignudi* è un'opera cerebrale, come tutte quelle di Pirandello. Il suo tentativo di analizzare l'anima dei suoi personaggi al punto di decomporla e di rivelare – con quella straordinaria maestria che gli ha procurato la fama mondiale – il meccanismo e le contraddizioni del mondo interiore cattura certamente l'interesse, ma dà sempre l'impressione di una cosa costruita, artefatta, e non riesce a trovare la via del cuore. Lo spettatore non può non pensare che l'autore si prende cura di molte cose insignificanti mentre trascura – oppure è incapace di creare – ciò che costituisce lo spirito eterno della poesia».

Più equilibrata appare la posizione espressa su *Ἑστία* di mercoledì 15 maggio 1935, a firma Ω. (74): «Un dramma di quelli con i quali in modo particolare si diletta la fantasia degli scrittori di romanzi per rotocalchi o giornali...». Dopo aver dato in breve la trama della commedia, aggiunge: «Questo è in poche parole il dramma al quale uno scrittore comune avrebbe potuto ispirarsi per un'opera teatrale comunissima, sia pure complessa; però lo scrittore è Luigi Pirandello, uno dei più originali scrittori della nostra epoca, il cui sforzo, dopo venti anni di lotte, attacchi, insulti, è stato riconosciuto al punto che gli è stato conferito il premio Nobel. E Pirandello ha una teoria della vita che sviluppa in continuazione in decine di opere e che riesce a conferire originalità agli argomenti più banali». Il cronista ripete poi in sintesi la nota critica, da noi appena riportata, del direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Atene, Carlalberto Grillenzoni.

Decisamente aspro e parziale suona l'articolo firmato dal critico e letterato Kostìs Bastiàs sull'*Ἠχὼ τῆς Ἑλλάδος* di mercoledì 15 maggio 1935; muove subito una critica al Teatro Nazionale per la scelta dell'opera osservando che del drammaturgo siciliano «avrebbe potuto scegliere qualcuna di quelle in cui l'elemento satirico tocca di più la parte comica della vita piuttosto che quella drammatica... Dalla sua prima novella al

(74) Non è stato possibile identificarlo, si veda DELOPULOS, *Νεοελληνικὰ φιλολογικὰ ψευδώνυμα* cit., alla voce Ω.

suo ultimo dramma lo stesso teorema, lo stesso sottofondo logico, razionale, un cumulo con cinquanta aspetti, un gioco di colore, di luce, ma la sostanza una e identica. Al punto che se le cinquanta opere fossero dieci o otto, la filologia pirandelliana non avrebbe da dire né di più né di meno. Qualche volta alcune scene ingannano e si crede che l'elemento umano, il più sostanzioso e il più vitale, sia in equilibrio con quello razionale. Inganno: dopo due o tre scene, lo schema razionale, l'orgia cerebrale si dispiegano con tutti gli onori e le salse filologiche che lo scrittore sa servire da buon professionista. Diamine, non sono passati invano gli anni prima che apparisse Pirandello sulla scena letteraria! . . . Ma i giocatori di ogni specie fanno sensazione. La sua razionalità non la esprime semplicemente, la rende teatro. Il teorema – se fosse stato presentato nudo e crudo – a malapena avrebbe riempito le poche pagine di un saggio. Ma quale sarebbe il motivo di tanta sincerità? Con la forma teatrale, con personaggi teatrali, la tesi di un saggio diventa un ciclo drammaturgico di venti volumi e questa tattica giova comunque. Quando apparve per la prima volta, il pubblico provò l'emozione con la quale di solito si accolgono i giocatori, viveva la prima impressione che provoca un *bluff*. Poi si sono guardati, si sono strizzati l'occhio e si sono capiti. Due, tre che lo avevano definito rivoluzionario sono stati costretti a rivedere la loro definizione. L'hanno definito un episodio, e questo è: un episodio senza conseguenze per la storia del teatro».

Giudizio piuttosto frettoloso e superficiale che può essere allineato solo con una parte minoritaria della critica. Bastiàs conclude la sua recensione riconoscendo che il Teatro Nazionale «ha allestito l'opera con tanto impegno quanto non ne hanno conosciuto le opere di Pirandello nei migliori teatri stranieri» ([75]).

A sua volta Achilleas Mamakis, su *Ἀθηναϊκὰ Νέα* di giovedì 16 maggio 1935, dopo aver dato un resoconto della stagione invernale del 1935 e dopo aver sottolineato il nuovo periodo di crisi, esprime la seguente valutazione dell'opera pirandelliana: «Ora da ieri l'altro l' Ἐθνικόν dà un nuovo lavoro: *Vestire gli ignudi* di Pirandello. Può non essere fra le migliori opere dell'originale drammaturgo italiano e forse nemmeno coinvolgerà emotivamente e esteticamente il pubblico; del resto questo paradossale autore di fama mondiale si rivolge principal-

([75]) Più di un critico sottolinea la perfezione dell'allestimento e la bravura degli attori; lo stesso Pirandello ne era al corrente; si vedano p. 309 e p. 320 di questo lavoro.

mente all'intelletto dello spettatore, e anzi in qualche maniera lo tormenta con la struttura cerebrale che hanno tutte le sue opere...».

L'articolo apparso giovedì 16 maggio 1935 sul quotidiano *Ἡ Πρωΐα* porta la firma dello scrittore e critico Leon Kukulas e riprende echi delle valutazioni negative espresse dalla stampa e dalla critica sino a quel momento. «Un'opera di Pirandello, anche se non tra le migliori dello scrittore italiano, provoca sempre insolito interesse. Ed è perfettamente naturale perché tutte le opere portano il sigillo della sua personalità originale. Ma questo interesse è diventato ancora più vivo dal momento in cui il drammaturgo italiano ha ricevuto il massimo riconoscimento mondiale, cioè il premio Nobel. Questo è venuto a mettere fine a una pluriennale controversia tra i vari studiosi della sua ricca produzione drammatica. Mettere fine? Forse questa espressione non è quella giusta. I dissidi sul valore poetico dell'opera di Pirandello sono di fondo e continuano a sussistere. Intanto il premio Nobel costituisce una constatazione di questa indiscutibile verità: Pirandello, malgrado il suo antipoetico cerebralismo, è prima di tutto un intellettuale coerente e poi un vero maestro dell'arte teatrale. Questa sua maestria ricorda spesso le straordinarie capacità degli acrobati più in vista. È discutibile se un altro scrittore teatrale contemporaneo conosca così bene il segreto del teatro. La sua opera *Vestire gli ignudi*, che è stata rappresentata ieri l'altro al nostro Teatro Nazionale, non è sicuramente tra le opere migliori. Comunque è Pirandello. Intorno a un avvenimento di quelli che abitualmente chiamiamo in linguaggio giornalistico *faits divers*, Pirandello intreccia con mirabile, quasi demoniaca maestrìa, una rete di contrasti per dimostrarci, nel modo in cui avrebbe risolto un teorema matematico, che l'uomo non è né quello che egli stesso crede, né quello che gli altri immaginano... Intorno a questa trama, Pirandello ha intrecciato, come abbiamo detto, una fitta rete di fraintendimenti e di contrasti, per rivelare il suo credo tanto semplice quanto incrollabile: tra verità e apparenza esiste un abisso, ma anche ciò che chiamiamo verità non è qualcosa di assoluto, dal momento che assume un valore variabile a seconda dell'apprezzamento soggettivo di chi la giudica, la vede o la vive».

Su *Ἀκρόπολις* di venerdì 17 maggio 1935, la velenosa penna di RED (76) (lettere latine) scrive: «Dubito che il Nazionale avrebbe mai osato mettere in scena Pirandello se non avesse avuto il Nobel. E non a

(76) Pseudonimo di Ghiannis Kokkinakis, si veda DELOPULOS, *Νεοελληνικὰ φιλολογικὰ ψευδώνυμα* cit., pp. 101, 182.

torto. La mancanza di tali riconoscimenti internazionali agli scrittori permetterebbe forse alcune riserve sulla scelta dell'ultimo lavoro col quale chiude la stagione il nostro Teatro Nazionale. Ma per fortuna c'è il Nobel. E sapete cosa significa il Nobel? Guai, a chi formulerà la minima obiezione sulle opere di chi ha vinto il Nobel!...» Tuttavia finisce per ammettere: «Raramente sono uscito da una rappresentazione teatrale così soddisfatto come ieri l'altro. Ma ciò... non è da ascrivere a Pirandello».

Tutte le recensioni riportate, anche le più favorevoli, insistono nell'accusare, come si è visto, Pirandello di cerebralità; da tale accusa rivoltagli universalmente, si era più volte difeso Pirandello (77). Nell'esaminare i personaggi pirandelliani, accusati di essere fantocci, Silvio D'Amico dirà: «Si esprimevano con un linguaggio sgraziato quanto volete, ma faticato, sofferto, rotto, singhiozzato, *parlato*, ossia umano per eccellenza. Era un bel fenomeno: che mi capitò di tornare ad esaminare più volte e che mi indusse a negare sempre l'asserita 'cerebralità' di Pirandello» (78).

Riportiamo quasi per intero la critica apparsa su *'Ελεύθερον Βῆμα* di venerdì 17 maggio, firmata dallo scrittore e critico Mich. Rodàs, che ci sembra priva di preconcetti. Inizia ripercorrendo la fortuna del teatro di Pirandello in Grecia fin dal suo primo apparire, e anche se trascura *La morsa* e presenta piccole imprecisioni, l'articolo è interessante. «L'uomo dalla forza spirituale vulcanica, il creatore di oltre quattrocento racconti non è più considerato paradossale e utopistico. È lo scrittore teatrale dei grandi successi, l'artista che non ha bisogno di una propedeutica per essere capito dagli uomini... Il sincero entusiasmo e gli applausi spontanei che hanno coronato lo spettacolo *Vestire gli ignudi*, martedì scorso al Teatro Nazionale, sono la prova dell'ammirazione verso l'opera di Pirandello. Pirandello è il capostipite di una nuova scuola teatrale, affronta l'uomo da tutti i lati. Con gli occhi dell'anima raggiunge il fondo delle passioni umane, affronta l'abisso del pensiero, dei dolori, e ci tira fuori dall'illusione di quello che credevamo di essere, o di quello che gli altri credono che noi siamo, ci sco-

---

(77) Si veda a questo proposito quanto dirà Pirandello nell'intervista concessa a Lidorikis, pp. 321-322. Per Lucio Lugnani fu Adriano Tilgher a fornire l'«esca all'immagine di un Pirandello scrittore essenzialmente intellettualistico e cerebrale»: LUGNANI, *Pirandello, letteratura e teatro* cit., p. 9.

(78) Nell'*Idea Nazionale*, 24 aprile 1921, oggi in D'AMICO, *Cronache del Teatro*, I cit., p. 225.

pre, ci denuda, ci dimostra la nostra identità anche se ci punge con la sua verità. Il suo metodo filosofico provoca sorpresa, molte volte persino spavento. È da incubo con il conflitto delle antitesi e degli imprevisti ed è questa la più profonda, la più umana realtà... molti uomini non sono nel loro intimo come appaiono, tantissimi dopo l'inganno e l'illusione scoprono se stessi come in realtà sono, scoprono in altri termini l'aspetto sgradevole dell'abisso umano. E nel *Vestire gli ignudi* questo lato sgradevole viene fuori con l'avventura di Ersilia Drei, che sogna di avere almeno per la sua morte un vestitino decente, eppure se ne va dal mondo amareggiata con i suoi stracci... La sostanza spirituale e artistica scaturisce come da una mistica sorgente inesauribile, l'abisso umano viene scosso, stimola pensieri e travagli spirituali; i personaggi del dramma - sul palcoscenico o sulla strada che siano - mostrano la loro triste e drammatica nudità. Non so se *Vestire gli ignudi* appartiene alle migliori opere di Pirandello. Comunque è la più teatrale».

La testimonianza più calorosa è quella di Alkis Thrylos, che, dopo aver caldeggiato con insistenza l'opportunità di rappresentare drammi di Pirandello al Teatro Nazionale [79], non lesina osservazioni critiche riguardo a *Vestire gli ignudi*. Pur definendo l'opera cerebrale affermerà: «Pirandello è secondo la mia opinione lo scrittore teatrale contemporaneo di gran lunga superiore agli altri. È anche un eccellente artista. Ed è l'unico che trasmette dal palcoscenico un messaggio del tutto originale. Gli altri autori moderni usano la forma teatrale, riconoscendo così inconsciamente che è una forma morente, solo per ripetere cose trite. Il messaggio di Pirandello è certamente in qualche maniera ristretto e monotono. In tutte le sue opere ripete lo stesso messaggio: che non esiste verità obiettiva, che ciascun uomo ha la propria verità e molte verità insieme perché la personalità umana è fluida, perché l'uomo è complicatissimo, è diverso nei diversi momenti della sua vita, è ancora diverso poiché i vari uomini che frequenta si formano su di lui opinioni diverse, cosicché è diverso per ciascuno. Nessuna opera di Pirandello esula da questo motivo centrale, ciò tuttavia è talmente originale e suggestivo e viene rinnovato di opera in opera con trovate tal-

[79] Avrebbe voluto Pirandello al Teatro Nazionale al posto della *Figlia di Iorio* di D'Annunzio: *Νέα Ἑστία* 15 (1934), p. 40, ristampa in THRYLOS, *Τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο*, II (1934-1940), Atene 1977, p. 7; *Νέα Ἑστία* 17 (1935), pp. 546-547, ristampa in THRYLOS, Τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο, II cit., pp. 100-104.

mente intelligenti che ogni rappresentazione di opera pirandelliana dà un intenso stimolo e inquietudine spirituale... *Vestire gli ignudi* non è fra le opere migliori di Pirandello. Non ha la poesia che in altre opere coesiste con la ragione e il motivo principale non emerge plasticamente, viene soffocato in qualche modo nella trama che è sviluppata in maniera prolissa e che è un insignificante *fait divers*. Di solito Pirandello riesce a dare al suo motivo centrale uno straordinario slancio, persino quando si tratta di una trama banale. Sembra però che *Vestire gli ignudi* l'abbia scritto in un momento poco felice, in un momento di supremazia del suo io meno ispirato, e non è completamente padrone dell'argomento. Il motivo centrale tuttavia esiste e risplende in parecchie scene – solo alcune scene collocano *Vestire gli ignudi* tra le opere più mediocri dello scrittore – e questo basta per dare al dramma vivo interesse. Poiché le opere migliori di Pirandello sono state già interpretate in Grecia, non si può che approvare la scelta del Teatro Nazionale».

Per varie ragioni, non ultime le esigenze di spazio, abbiamo riportato solo una parte delle voci levatesi all'indomani di *Vestire gli ignudi*, ma vorremmo soffermarci anche sull'interpretazione degli attori, lasciando parlare alcune delle fonti dell'epoca.

A proposito del trionfo di Eleni Papadaki [80] nel ruolo di Ersilia Drei riportiamo dei brani significativi:

«... Eleni Papadaki, nell'insolito ruolo di Ersilia Drei, era stupen-

---

[80] Artista di primaria grandezza (1908-1944), ha servito il teatro per vent'anni con la massima devozione, convinta del nobile ruolo che l'arte teatrale svolge sul piano culturale della società. È stata una vera vestale del teatro inteso come veicolo di alta cultura. Si sentiva nata per il teatro, che è stato per lei – sono le sue parole – «ἡ καρδιά μου, τὸ πάθος μου». Si veda M. PAPADAKIS, *Ἑλένη Παπαδάκη: ἡ σκιαγραφία μιᾶς ξεχωριστῆς θεατρικῆς ἰδιοφυΐας*, Atene (s. d.) 2ª ed., p. 15; il volume raccoglie gli elogi che le personalità più in vista del mondo del teatro e delle lettere hanno dedicato alla protagonista «più rappresentativa della nostra generazione»: J. SIDERIS in *Παρασκήνια*, 31 agosto 1940, cf. PAPADAKIS, *Ἑλένη Παπαδάκη* cit., p. 40. Lili IAKOVIDU, in una trasmissione radiofonica da Bari il 10 dicembre 1940, riportata sempre da PAPADAKIS, *Ἑλένη Παπαδάκη* cit., p. 41, parla della Papadaki come di una straordinaria figura del mondo del teatro greco, che avrebbe potuto occupare un posto anche nel più ampio palcoscenico europeo. Si spingerà oltre A. SOLOMOS, *Ἡ διπλὴ ὑπόσταση*, in *Νέα Ἑστία* 47 (1950), pp. 34-36, per il quale Eleni Papadaki fu insostituibile. Disponeva – dice – di una grande *présence*; interprete ideale di Pirandello, dei tragici greci e dei più noti drammaturghi del teatro moderno, viene paragonata alle più insigni interpreti straniere quali la Duse, la Bernard e, aggiungiamo noi, la Orska.

da. Ormai è provato che è la teatrante che può indossare lo spirito dello scrittore italiano» (81); «... interpreta il ruolo della protagonista – un ruolo forte, esigente, un ruolo pesante – e si è innalzata... in una sfera di arte superiore e ha segnato il successo più insigne della sua carriera» (82); «... impeccabile. La sua interpretazione, ricca di coloriture e cambiamenti di umore, ha reso in maniera plastica la poliedrica personalità dell'eroina» (83); «Con Pirandello debuttò dieci anni fa e con Pirandello ha conseguito il suo più grande successo Eleni Papadaki. Ha amato teneramente ed è penetrata con profonda psicologia nel suo ruolo. Ha dato colore, espressione, atmosfera e consistenza alla tragica eroina di Pirandello. È arrivata al livello di una grande artista e ha mostrato una incommensurabile forza artistica interiore. È stata l'incarnazione, la dematerializzazione di Ersilia Drei con tutte le caratteristiche del dolore sul viso, negli occhi, sulle mani, con tutte le vibrazioni umane. Un tale successo costituisce un avvenimento ammirevole, un traguardo artistico del teatro neoellenico. Un avvenimento che occupa un posto storico nel nostro teatro. Se Pirandello l'avesse vista non avrebbe esitato, credo, a conferirle la corona artistica» (84). «La sig.na Papadaki... m'è sembrata che rendesse in maniera eccellente l'insieme di cerebralismo e passione, di surrealismo e naturalismo che caratterizza tutta la creazione di Pirandello» (85). Il noto scrittore e critico Th. Athanasiadis-Novas (86) dirà di lei: «La gloria della serata è stata Eleni Papadaki... è stata qualche cosa di più di una semplice attrice di Pirandello, è stata una sua eroina. Ha diritto di appendere sulla porta del suo camerino un cartello non più con il suo nome, ma con il nome di Ersilia Drei... Eleni Papadaki ci ha dato tutto il 'senso nuovo' di Pirandello. Se fossi stato Pirandello sarei andato nel camerino a baciarla».

Anche per gli altri protagonisti si leggono meritate parole di lode.

Mitsos Myràt (87) nel ruolo di Ludovico Nota merita degli applau-

---

(81) Theodoros SYNADINOS: *Βραδυνή*, 15 maggio 1935.

(82) Achilleas MAMAKIS: *Ἀθηναϊκὰ Νέα*, 16 maggio 1935.

(83) Leon KUKULAS: *Ἡ Πρωΐα*, 16 maggio 1935.

(84) Mich. RODAS: *Ἐλεύθερον Βῆμα*, 17 maggio 1935.

(85) Alkis THRYLOS, in *Νέα Ἑστία* 17 (1935), p. 547, ristampa in THRYLOS, *Τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο*, II cit., pp. 102-103.

(86) *Νέος Κόσμος*, 18 maggio 1935.

(87) Aveva già interpretato con successo il ruolo di *Enrico IV* nel 1925: PROIOU-ARMATI, *Il teatro di Luigi Pirandello in Grecia negli anni 1914-1925* cit.,

si entusiasmanti; Alexis Minotìs (88) è un magistrale interprete del ruolo di Franco Laspiga; Ghiorgos Glinòs (89) è molto bravo nel ruolo del console Grotti.

«Mitsos Myràt, Alexis Minotìs, Ghiorgos Glinòs, Ioan. Avlonitis, Athanasia Mustaka, Nelli Marsellu, tutti al loro posto, tutti senza difetto. Sicuramente *Vestire gli ignudi* appartiene alle migliori rappresentazioni del Teatro Nazionale, alle più armoniose del suo insieme, cosa che conferisce particolare onore alle fatiche del regista Rondiris, che ha ora dimostrato palesemente il suo valore artistico» (90).

«Degna di ogni elogio l'ineccepibile e scorrevole traduzione dell'opera dovuta a Takis Barlàs» (91).

I pareri non concordano invece sulla scenografia: «la disposizione dell'unica scenografia, una stanza con le pareti alte che forma una stretta rientranza contribuisce a soffocare la voce degli attori» (92); «semplice e suggestiva, dava l'adatto quadro per l'evolversi del dramma» (93); «L'unica scenografia dell'opera era molto suggestiva e ha

---

pp. 213-214. Sulla sua lunga carriera teatrale si vedano i testi autobiografici: M. Myrat, *'Η ζωή μου*, Atene 1928; M. Myrat, *'Ο Μυρὰτ κ' ἐγώ. Πενῆντα χρόνια ζωὴ καὶ θέατρο*, Atene 1950.

(88) Alexis Minotìs (1901-1991). Uno dei massimi attori del teatro greco recentemente scomparso. Ha servito con devozione il teatro dal 1925 fino alla morte, prima come attore e poi anche come regista del Teatro Nazionale e di compagnie libere da lui dirette. Insieme con la moglie, Katina Paxinù (attrice di fama mondiale), ha formato una inimitabile coppia teatrale. Hanno offerto per lunghi anni al pubblico non solo greco ma anche internazionale indimenticabili rappresentazioni di tragedie classiche. Memorabile l'interpretazione di Minotìs nell'*Edipo re* e, soprattutto negli ultimi anni, nell'*Edipo a Colono*. Della copiosa bibliografia citiamo l'album fotografico *'Ο ἠθοποιὸς Ἀλέξης Μηνωτῆς*, Atene 1985; Pilichos, *Κάρολος Κοὺν* cit., 1987, pp. 72-73; K. Paxinu – A. Minotis, *Πολύχρονος πηγαιμὸς γιὰ μιὰ 'Ιθάκη*, Atene 1989.

(89) Ghiorgos Glinòs (1895-1966), attore di alta classe, ha collaborato per molti anni con la prestigiosa compagnia del Teatro Nazionale interpretando ruoli sia del repertorio classico sia di quello moderno. Si vedano: *Τὰ θεατρικὰ εἰκοσιπεντάχρονα τοῦ Γιώργου Γληνοῦ*, in *Νέα 'Εστία* 34 (1943), pp. 956-958; Gh. Glinos, *Ὧρες σκηνῆς*, Atene I (1953) – II (1961).

(90) *'Ελεύθερον Βῆμα*, venerdì 17 maggio 1935.

(91) *'Εστία*, mercoledì 15 maggio 1935. La commedia è stata tradotta e pubblicata anche da A. Papandreu, cf. *'Ελεύθερον Βῆμα*, 17 maggio 1935.

(92) *Ἔθνος*, 15 maggio 1935.

(93) *'Εστία*, 15 maggio 1935.

creato l'atmosfera dentro la quale le idee di Pirandello assumevano forma e significato umano» (94).

Abbiamo dedicato così ampio spazio a questa commedia pirandelliana perché è stata una delle messe in scena di *Vestire gli ignudi* più riuscite. L'eco giunge sino a Pirandello che nell'intervista rilasciata ad Alekos Lidorikis (95) – affermato scrittore di commedie teatrali e apprezzato giornalista – il 26 luglio del 1935, a New York, all'albergo Wardolf Astoria, gli dirà: «avrei voluto vedere ad Atene la mia opera allestita dal vostro Teatro Nazionale... ma non ci sono riuscito».

Ci è sembrato opportuno riportare per intero il testo di questa interessante intervista. Tralasciamo soltanto i preliminari e iniziamo subito dalla descrizione fisica che il Lidorikis fa di Pirandello.

«È basso, piccolo di statura. Vestito con una sobria eleganza. Dolcissimo nel viso. Due occhi scintillanti, intelligentissimi. Sorriso piacevole, gentile. Pizzetto bianco, bianchissimo. Di neve. Baffo tutto bianco, che accarezza sofficemente due labbra espressive. E radi capelli bianchi... Gli esprimo la mia gioia perché mi viene dato un tale inaspettato onore, un tale piacere, a New York di sentirlo, di vederlo e riferirgli l'ammirazione della nostra nazione per la sua opera. Mi esprime dal canto suo la sua gioia perché viene a conoscere un esponente del giornalismo greco e arriviamo così bruscamente a un punto triste».

«'Ho conosciuto – mi dice semplicemente con la sua voce carezzevole – anche altri due greci cari. Il poeta Uranis (96), che mi piace in modo particolare, e il vostro bravo regista, il signor Politis'».

«Il Maestro non sa della perdita di questo straordinario uomo e lo viene a sapere in questo momento».

«'È morto Politis? – mi dice con sincera commozione – È morto quest'uomo tanto attivo, tanto intelligente, questo giovane dagli occhi luminosi e belli?' – Passa lo stupore e continua – 'Lo conobbi a Roma (97)

---

(94) *Ἡ Πρωΐα*, 16 maggio 1935.

(95) L'intervista, apparsa sul quotidiano *Ἀκρόπολις* il 21 settembre 1935, è stata ripubblicata su *Ἀπογευματινή* il 17 dicembre 1967 per il Centenario dalla nascita dello scrittore italiano; il 19 novembre 1988 ne vengono letti alla radio greca alcuni passi (si veda *Ἐλευθεροτυπία* di venerdì, 18 novembre 1988).

(96) Uranis aveva intervistato Pirandello a Parigi nel settembre del 1931: si vedano le pp. 304-307.

(97) Politis muore il 3 dicembre 1934 a soli 44 anni. Pochi mesi prima a Roma, al convegno sul tema *Il teatro drammatico*, 8-14 ottobre 1934 (v. *Atti dei Convegni «Volta»* 1935), incontra Pirandello. Politis dedicherà al convegno due

e mi è rimasto molto simpatico. L'ho apprezzato'. – E dopo – 'Chi gli è succeduto dunque al teatro?'».

«Parliamo di Rondiris e gli fa piacere sentire che il nostro Teatro Nazionale non è rimasto irreparabilmente orfano. Così, piano piano, arriviamo a parlare della sua opera. Arriviamo a parlare del suo grande e universale sforzo dell'espressione cerebrale del dolore o della gioia umana sul palcoscenico. Ma ora sono io che rimango sorpreso. Sentite cosa mi dice:

«'Credete dunque anche in Grecia che la mia arte sia cerebrale? Vi sottolineerò adesso ciò che ho sottolineato ieri ad un vostro collega americano. È ora che io distrugga questa favola!... Non sono visionario... non creo personaggi di cui mi interessano solamente i complessi psicologici. La mia arte, quella che mi riconoscete come cerebrale, è più ampia, almeno per me. Mi dispiace se non mi capiscono... molte volte parto dal cervello e scendo nel cuore e lì vengo assoggettato, imprigionato... Divento un crudo realista senza nessuno sforzo, e questo mio realismo discende dalla quintessenza del pensiero umano. Capitemi, vi prego. La concezione cerebrale della vita non mi interessa. Sentimento e istinto, questi, soprattutto, mi governano. Scrivo appositamente in questi termini affinché tutta l'umanità capisca ciò che voglio esprimere. Ecco... l'America m'ha compreso profondamente. Le mie opere piacciono, perché qui in questo continente la gente vive di più con l'istinto e il sentimento che non con il cerebralismo. Non sono un ricercatore della fantasia, ma sono un ricercatore della più cruda realtà. Non voglio che i miei personaggi siano dei simboli, come insigni critici li hanno caratterizzati, ma voglio che siano degli uomini. Vivi, palpitanti, comuni uomini che passano accanto a voi e accanto a me...'».

«'Eppure, Eccellenza, forse, contro la vostra volontà, questa cere-

---

articoli apparsi sul quotidiano *Πρωΐα* il 28 e il 30 ottobre 1934. Il secondo articolo dal titolo *Ἡ κρίσις τοῦ θεάτρου* è ora ristampato in F. POLITIS, *Ἐπιλογὴ κριτικῶν ἄρθρων*, II, Atene 1984, pp. 260-263. La presenza del Politis a Roma è ricordata in: S. D'AMICO, *Convegno romano del teatro europeo* in *Nuova Antologia*, fasc. 1503, 1° novembre 1934, pp. 4, 12. Prima della sua partenza per Roma, Politis rilascia un'intervista che verrà pubblicata alcuni giorni più tardi, il 14 ottobre 1934, a firma *Θεατρικός*; quale regista del Teatro Nazionale anticipa il programma della stagione teatrale 1934-1935, elencando tra i lavori anche l'opera pirandelliana *Vestire gli ignudi* la cui realizzazione, come si è visto, spetterà a Rondiris.

bralità trabocca dentro ogni vostra opera... Esiste sempre la più profonda simpatia, il più profondo pensiero, la presentazione dell'uomo in un'atmosfera che idealizza la realtà...'».

«'Non ho mai tentato di idealizzare la realtà; l'unica cosa che io abbia cercato di mostrare è che anche la realtà si crea come la fantasia. Ciò che ognuno crede, questo è realtà. Lei pensa di Alfa che sia o non sia così. Questo per lei è immaginazione, ma per Alfa, quello che è e che chiude dentro di sè, è realtà. Sempre, dunque, ho provato ad attribuire ai miei personaggi ciò che sono, ciò che sentono, non in modo cerebrale ma con il sentimento e l'istinto. Perché questa è la realtà. Ma qualche volta sia gli spettatori, sia i critici vedono i miei personaggi nella fantasia come tali mentre nella realtà sono diversi!...'».

«Il Maestro non si lascia catturare facilmente. È noto che le sue opere sono un grande gioco cerebrale e questo gioco lo continua anche al di fuori del palcoscenico. Confonde continuamente i critici e gli studiosi della sua opera bombardando molte volte da solo il suo stesso edificio. Il quarto d'ora è passato...(⁹⁸) ma il famoso drammaturgo non si dimostra... inflessibile. Non dimostra l'intenzione di far calare il sipario. Possiamo dunque continuare... 'E la sua impressione dell'America?'».

«'Ma non è la prima volta che io vengo. Ero qui anche nel 1923. Quest'anno andrò per la prima volta ad Hollywood dove stanno per girare due o tre mie opere. E c'è bisogno assoluto che io collabori con direttori, attori e registi...'».

«Ora interviene anche il signor Colin»:

«'L'Eccellenza ha nel suo *bagage* intellettuale innumerevoli possibilità di nuove opere che avrebbero potuto alimentare Hollywood per molto tempo'».

«Il Maestro sorride. 'Pensi, Sam – dice al suo onnisciente segretario – che la gente abbia voglia di vedere sempre Pirandello?'».

«'La sua impressione, dunque, dell'America?' chiedo di nuovo».

«'Ammiro, mi risponde, la sua palese potenzialità inimmaginabile e impensabile. Ammiro il desiderio di progresso della sua gente. Ammiro la loro voglia di andare sempre avanti. Dal punto di vista dell'arte,

(98) Il segretario di Pirandello S. C. Colin aveva invitato Lidorikis a non trattenersi più di un quarto d'ora.

veramente, sono ancora inferiori, ma si evolvono rapidamente e promettono molto...'».

«E dopo... Si alza dalla sua poltrona e si avvicina alla finestra. Lo seguo. Vediamo da lì sopra, dal 44° piano del Wardolf Astoria, uno stupendo panorama. Una parte di New York, straripante di magnificenza, splende nel sole di mezzogiorno».

«'Guardate che meraviglia, dice sommessamente Pirandello. Adoro i grattacieli perché dentro c'è l'espressione del mondo nuovo. Guardate questi colossi: nascondono l'anima, il progetto di una inarrestabile ascesa, sono mere opere d'arte. Non è d'accordo?'».

«'Dio solo lo sa, Eccellenza'. Ritorna sulla Grecia».

«'Avrei voluto, dice, vedere ad Atene la mia opera allestita dal vostro Teatro Nazionale, si tratta del *Vestire gli ignudi*, ma non ci sono riuscito. Chi l'ha tradotta?'».

«Gli faccio il nome del signor Barlàs».

«'È piaciuta?'».

«'Ha attirato l'interesse del pubblico senza riserve. Gli ateniesi vi vogliono bene'».

«'Anch'io voglio loro bene. Vorrei andar in Grecia per presentare in uno dei vostri teatri antichi, all'aperto, i *Sei personaggi in cerca d'autore*, con il coro, i coturni, adattata, la vedo, come una tragedia antica».

«Io non so immaginarlo del tutto. 'Avete dunque intenzione di venire?'».

«'Forse nel 1936'».

«'E dell'inarrestabile evoluzione del cinema, cosa ne pensate? Come vedete il teatro di fronte al cinema?'».

«'Il teatro non sparirà mai [99]. È la sostanza dalla quale il cinema attinge vita. Quest'ultimo è una mediocre copia del teatro. Dal punto di vista della creazione il teatro sarà sempre sorgente di grandi idee e serra della vera arte. Il cinema ci offrirà lo straordinario sviluppo dell'aspetto tecnologico. Il palcoscenico è obbligatoriamente una sinossi dei nostri pensieri in un quadro chiuso. Lo schermo, ed è il suo vero

---

[99] La risposta che Pirandello dà a Lidorikis rispecchia quanto già detto nel *Discorso al Convegno «Volta» sul teatro drammatico*, da lui presieduto (v. nota 97), discorso riportato in L. PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti varii*, a cura di M. LO VECCHIO MUSTI, Milano, Mondadori 1973, 3ª ed., pp. 1036-1042, in particolare p. 1037.

pregio, dispiega, ti dà l'occasione di presentare tecnicamente ciò che nel teatro lo spettatore deve intuire o creare attraverso i dialoghi. Ho accettato che le mie opere fossero rappresentate attraverso il cinema, perché sono sicuro che il progresso offrirà una straordinaria collaborazione tra schermo e palcoscenico'».

«Parla con ammirazione di O'Neil, famoso scrittore americano, e dei due registi Lubitsch e Vidor e di Greta Garbo e ancora ammira Mae West».

«'Ah! questa donna – dice – ha una dinamica psiche umana. Naturale... Mi piace, perché non è cerebrale! Interpreta con sentimento e istinto – e con strano sorriso aggiunge – ciò che dicevamo poco fa'».

«Poco prima di andarmene, nel momento in cui firma la sua dedica su una fotografia che mi regala, alza la testa e i suoi occhi scintillanti brillano in maniera straordinaria».

«'Sapete una cosa? Il mio cognome è di radice greca, può darsi che io sia greco, non lo so. Il mio nome è Πυράγγελος ed è diventato Pirandello'».

«'Compatriota dunque?' Mi stringe gentilmente la mano e aggiunge sorridente: '*Così è (se vi pare)*', e l'intervista finisce».

Quale fonte dell'atto unico pirandelliano *L'altro figlio* (100), in traduzione greca *Μπάσταρδος*, rimane una locandina piuttosto curiosa oggi depositata nell'archivio del Μουσεῖο καὶ Κέντρο Μελέτης τοῦ Ἑλληνικοῦ Θεάτρου. Ne parla anche lo storico del teatro neogreco J. Sideris, riportando i relativi dati, non sufficienti, tuttavia, per puntualizzare l'anno esatto della rappresentazione. Certamente è avvenuta dopo il conferimento del premio Nobel perché la locandina, nel pubblicizzare il lavoro, parla di un «capolavoro a sfondo sociale e familiare del grande autore italiano insignito del Nobel, Pirandello». Sulla base di questa frase Sideris, seguito dalla Dosi, ipotizza che lo spettacolo sia stato presentato entro il 1935 (101). Se dovesse essere esatta la datazione aggiuntiva, scritta a penna sulla locandina, lo spettacolo dovrebbe essere stato realizzato il 6 luglio del 1939 (102).

Eva e Lina, due in una, portata in scena dalla compagnia di Kate-

---

(100) PIRANDELLO, *Maschere Nude*, I (cit. alla n. 18), p. 20.

(101) SIDERIS, *Ἑλληνικὲς παραστάσεις τοῦ Πιραντέλλο* cit., 1606. A. DOSI, *La diffusione del teatro pirandelliano in Grecia* in *Rivista italiana di drammaturgia*, 3 (1978) n. 9-10, p. 108.

(102) Cf. IORDANIDU, *Παραστασιολόγιο τοῦ Λουίτζι Πιραντέλλο στὴν Ἑλλάδα*, cit., p. 58.

rina Andreadi al teatro Ἀλίκης dal 12 al 26 dicembre 1938 ([103]), è il primo lavoro dato ad Atene dopo la morte dello scrittore italiano e mentre la Grecia si trova sotto il regime dittatoriale di Ioannis Metaxàs, istauratosi il 4 agosto 1936 ([104]).

Le «poche parole» riportate sul programma sono piene di imprecisioni. Sottolineano lo «straordinario successo» dell'opera ottenuto al suo primo apparire a Roma il 12 novembre del 1920 ([105]) che fu, invece, una caduta clamorosa ([106]), e peccano in eccesso nello scrivere che la commedia occupa «il primo posto nel repertorio internazionale» ([107]). D'altronde in queste «poche parole» ci sono anche imprecisioni per difetto, là dove, per esempio, considerano *Eva e Lina, due in una* la sesta opera teatrale di Luigi Pirandello «in ordine di apparizione sulla scena greca». Errore ripetuto anche da alcuni giornali, come *Ἡ Πρωΐα* del 12 dicembre 1938, che elencano quali opere date sui palcoscenici greci *Il piacere dell'onestà, Enrico IV, Così è (se vi pare), Sei personaggi in cerca d'autore, Vestire gli ignudi* e dimenticano *La morsa, Pensaci, Giacomino!, Tutto per bene, L'uomo, la bestia e la virtù, L'imbecille.*

Quasi tutti i critici ([108]) riportano la trama «molto originale... di questo Giano femminile» ([109]) e sono concordi nel considerare lineare quest'opera pirandelliana che «non lascia interrogativi né enigmi allo spettatore, come avviene nelle altre opere dello scrittore» ([110]); «non è caratterizzata dal consueto discorso paradossale dello scrittore e nean-

---

([103]) SIDERIS, *Ἑλληνικὲς παραστάσεις τοῦ Πιραντέλλο* cit., p. 1606 e la IORDANIDU, *Παραστασιολόγιο τοῦ Λουίτζι Πιραντέλλο στὴν Ἑλλάδα* cit., p. 57, riportano come giorno della prima il 14 ottobre 1938, ma tutti i giornali da noi consultati l'annunciano per il 12 dicembre.

([104]) T. VURNAS, *Ἱστορία τῆς σύγχρονης Ἑλλάδας* (1909-1940), Atene 1977, pp. 481-485.

([105]) Al teatro Argentina con la compagnia di Emma Grammatica, con il titolo *La signora Morli, una e due.*

([106]) Si veda l'*Idea Nazionale* del 14 novembre 1920.

([107]) Questa affermazione è stata confutata anche da *Ἑστία* del 13 dicembre 1938.

([108]) Fa eccezione l'anonimo cronista di *Ἐλεύθερον Βῆμα* di lunedì 12 dicembre 1938 che, anziché descrivere l'opera, racconta con simpatia un aneddoto della vita teatrale di Pirandello.

([109]) *Ἔθνος* di martedì 13 dicembre 1938, a firma K.O. (= Kostas Ikonomidis).

([110]) *Ἡ Πρωΐα*, lunedì 12 dicembre 1938.

che pone allo spettatore la consueta problematica delle altre opere di Pirandello. Il problema psicologico di Evelina Morli non è inusuale» (111). Per Leon Kukulas, che firma una lunga e interessante recensione su *'Η Πρωΐα* di mercoledì 14 dicembre, «non manca neanche in questa il paradosso psicologico, ma qui il paradosso viene in parte spiegato, anche se questa spiegazione è estranea alle intenzioni dell'autore e non è mai dimostrativa ma semplicemente rivelatrice di un eterno sentimento umano: l'amore materno». Per Alkis Thrylos (112) la commedia presenta la teoria tipica di Pirandello sulla instabilità della personalità «in un modo più umano e molto poco cerebrale rispetto alle opere che la seguirono. Attraverso questa opera anche lo spettatore meno informato può essere introdotto allo spirito del pensiero pirandelliano, in qualche maniera inavvicinabile». Secondo Mich. Rodàs, per quest'opera che analizza la doppia natura della psiche umana e che premia l'affetto materno, «la trama non basta per dare l'idea del valore dell'opera pirandelliana, occorre l'ascolto affinché lo spettatore goda del virtuosismo dello scrittore, della sua versatilità intellettuale e filosofica e veda nei personaggi dell'opera l'immagine della propria anima» (113).

La critica che non si ferma alla descrizione della trama e non indugia su particolari della vita privata di Pirandello, è quella appena citata di Leon Kukulas che scrive per *'Η Πρωΐα* del 14 dicembre 1938: «lo scrittore italiano adopera la sua maestria scenica, veramente diabolica, per sviluppare sul piano teatrale le più inaspettate situazioni psicologiche. La sua capacità creativa, tipica del temperamento meridionale, intrecciata a uno strano amoralismo e a un cinismo che tende a vanificare ogni logica tradizionale e a rendere evidente che quella che gli uomini definiscono per comodo come follia è spesso logica – o almeno l'espressione dell'imperscrutabile volontà delle cose e degli esseri che supera il nostro processo critico – ha trasformato il suo teatro in un museo particolare di rari casi psicopatologici e di antinomie e antitesi sociali e morali. È questo appunto il segreto del suo successo. Nel teatro di Pirandello è probabile che lo spettatore non provi il genuino stimolo estetico che provoca

---

(111) *'Εστία*, martedì 13 dicembre 1938, a firma X.E.A.

(112) *Νέα 'Εστία*, 25 (1939), pp. 65-66, ristampa in THRYLOS, *Τὸ 'Ελληνικὸ Θέατρο*, II cit., pp. 362-363.

(113) *'Ελεύθερον Βῆμα*, 14 dicembre 1938.

la vera arte drammatica; al posto di questo prova a volte un sentimento di curiosità, altre volte una sorpresa; in altri termini sente in rivolta le sue funzioni intellettuali e cerebrali, che lo scrittore provoca di proposito, mettendole una contro l'altra...». Alla domanda che si pone: «È un vero autore drammatico Pirandello?», risponde: «Certamente, non è arrivato ancora il momento di valutarlo e collocarlo definitivamente. Non è arrivato anche perché l'epoca che egli rappresenta non ha ancora cristallizzato i suoi ideali e i suoi traguardi. È tuttavia il suo esponente più rappresentativo. Ha provato e ha vissuto profondamente le ansie dell'epoca e ha trasportato sul campo dello spirito tutte le sue ansiose ricerche...». Il critico riassume la trama della commedia e aggiunge che il paradosso psicologico che Pirandello ci presenta sarebbe stato più interessante risolverlo indipendentemente dal sentimento dell'affetto materno: «ma Pirandello non ha voluto farlo, ha scoperto una possibilità della psicologia umana e non sente il dovere di andare oltre. Egli stesso inoltre per arrivare dove è arrivato ha fatto molte acrobazie cerebrali: che anche il pubblico faccia a sua volta analoghe acrobazie, se insiste nel voler giungere a una conclusione. E poi ciò che ci offre può essere in un modo o nell'altro. È così, se pensiamo che sia così. Questa soluzione fichteriana che dà egli stesso è un filo di salvataggio nei labirinti delle sue assurdità. E forse non sbaglia dal punto di vista filosofico. Il significato e il valore delle cose cambiano a seconda delle disposizioni dell'io che esercita il suo controllo su di esse».

Il critico continua soffermandosi a lungo sull'interpretazione, per lui non soddisfacente, dell'opera; del resto anche i pareri degli altri cronisti sono contrastanti. Per *'Εστία* (13 dicembre 1938) la signora Andreadi nel ruolo di Evelina Morli evidenzia tutta la maturità e lo splendore del suo talento: «la doppia natura ha trovato la sua interprete ideale»; per *'Ελεύθερον Βῆμα* (14 dicembre 1938) l'Andreadi è riuscita a travolgere il pubblico e a commuoverlo profondamente; mentre Alkis Thrylos [114] da una parte elogia la signora Andreadi per aver scelto questa opera e per il talento dimostrato nell'interpretare con vivacità, delicatezza, compenetrazione, sensibilità artistica e intensità il ruolo di Evelina, dall'altro la critica perché «sembra interessarsi solo di se stessa nel ruolo di protagonista e non vuol mettersi al servizio di

(114) *Νέα 'Εστία* 25 (1939), pp. 65-66, ristampa in THRYLOS, *Τὸ 'Ελληνικὸ Θέατρο*, II cit., pp. 362-363.

un insieme», e le consiglia di offrire «letture di opere», dal momento che tutti gli altri attori della compagnia, uomini e donne, stravolgono i loro ruoli.

Non sono così severi gli altri critici che rispecchiano, più o meno, quanto dice *'Εστία* e considerano molto bravo anche I. Apostolidis nel ruolo di Ferrante Morli; ad eccezione di Th. Moridis, inadatto per il ruolo dell'avvocato Lello, giudicano molto bravi gli altri attori e sono d'accordo anche sulla traduzione, scorrevole e naturale, dovuta alla signora Miranda Ikonomidu, che abusa però nel primo atto di troppi *egli* e *ella* (115).

Nei giornali da noi consultati non c'è una parola sulla scenografia di Nikos Zografos.

I duri anni dell'occupazione nazista non scoraggiano attori e capocomici che credono profondamente all'alta missione dell'arte teatrale, anzi si direbbe che il teatro diventi per loro uno spazio di evasione dalla tragica realtà. Le diverse testimonianze parlano di inusuale e intensa attività teatrale sia di repertorio classico sia di commedie leggere: «Mai forse gli attori hanno lavorato con tanto coraggio, con tutto se stessi. Come il pubblico così gli attori venivano al teatro per dimenticare la triste realtà: con il vestiario del palcoscenico in mezzo alle finte decorazioni dimenticavano la miseria della vita quotidiana, i pericoli che li insidiavano in ogni passo. Si identificavano nei personaggi delle opere che interpretavano» dirà Eleni Chalkusi (116). Karolos Kun così ricorda quel periodo: «... durante l'occupazione lavoravo con tutte le mie forze contro la tremenda realtà... Quelle pessime giornate furono per me nello stesso tempo giorni tra i più fecondi...» (117).

Siamo, infatti, in piena occupazione tedesca, quando Karolos Kun (118), con gli allievi della *Δραματική Σχολή* e della *Λαϊκή Σκηνή* fon-

---

(115) *'Εστία*, 13 dicembre 1938.

(116) CHALKUSI, *Θεατρικό ήμερολόγιο* cit., p. 173.

(117) PILICHOS, *Κάρολος Κούν* cit., p. 126, ma anche pp. 32-49.

(118) Regista di fama internazionale da poco scomparso (14 febbraio 1987), intorno al quale ruotò il teatro neogreco per più di mezzo secolo. Di lui il suo grande amico, il poeta Odisseas Elitis, disse: «un giorno, quando non ci saremo più, gli uomini nei corridoi e dietro le quinte parleranno dell'epoca di Kun»: si veda PILICHOS, *Κάρολος Κούν* cit., p. 28. Karolos Kun nasce a Prusa in Asia Minore il 13 settembre 1908 e all'età di sei anni si trasferisce a Costantinopoli; nel 1927 lascia Costantinopoli per Parigi dove studia estetica alla Sorbona. Nel 1929 è per la prima volta ad Atene dove risiederà sino alla morte. Ad Atene nei primi nove anni insegna al Collegio Americano lingua e letteratura inglese.

da nel 1942, tra tante difficoltà, il *Θέατρο Τέχνης* (119). Per questo «maestro dei sogni», come lo chiamerà M. Ploritis (120), la totale dedizione al teatro non fu impulso di gioventù, non fu solo dovuta al particolare momento storico dell'occupazione che riuniva gli uomini, non fu solo amore per la scena, ma fu soprattutto fede e lealtà verso il teatro che era per lui «la verità e la vita» (121).

In questo periodo organizza con gli studenti del Collegio delle rappresentazioni teatrali. Nel 1934 con Dionisio Devaris, critico d'arte, attore, regista, scrittore di teatro, che lo convince a pensare seriamente al teatro, e con il pittore Ghiannis Tsaruchis, quale scenografo, fonda la *Λαϊκὴ Σκηνή*; lo stesso Devaris ne assume la direzione e ne detta il regolamento, che tra l'altro precisa: «nella nostra compagnia non ci sono protagonisti. Tutti sono uguali. Il compenso è uguale. I poveri o quelli che hanno più bisogno prenderanno di più». Il luogo dove si tengono le lezioni, le prove, le riunioni, ricorda i primi teatri d'avanguardia, le prime cantine, i sottoscala: si veda l'articolo a firma *Θεατρικός* apparso sul periodico *'Εβδομάς* nell'aprile del 1934, p. 1928, e riportato da PILICHOS, *Κάρολος Κοὺν* cit., pp. 19-21. La *Λαϊκὴ Σκηνή* funzionerà dal 1934 al 1936. Con le rappresentazioni del Collegio Americano e della *Λαϊκὴ Σκηνή* Kun chiude il suo lavoro teatrale da dilettante per aprire subito, con la rappresentazione del *Giardino dei ciliegi* di Cechov, all''Ελληνικὸ 'Ωδεῖο – inizi del 1939 – il primo ciclo professionale di *teatro libero*. Nelle stagioni teatrali 1939-40, 1940-41 lavora con la compagnia di Katerina e Marika Kotopùli; nella stagione 1941-42 lavora di nuovo con Katerina e contemporaneamente con la *Κρατικὴ Σκηνή* (Teatro Nazionale) e nel 1942 fonda il *Θέατρο Τέχνης*; anche dopo la fondazione del suo teatro allestirà lavori di altre compagnie. Numerose le *tournées* all'estero. Questo rapido *excursus* è stato tratto da PILICHOS, *Κάρολος Κοὺν* cit., e della ricca bibliografia ricordiamo l'album a lui dedicato, *Κάρολος Κοὺν, 25 Χρόνια Θέατρο*, Atene 1959; e inoltre: *Θέατρο Τέχνης 1942-1972*, Atene 1972; P. KOKORI, *'Ο ρόλος τοῦ Κάρολου Κοὺν στὴ διαμόρφωση τῆς ἑλληνικῆς ἐκδοχῆς τοῦ θεατρικοῦ μοντερνισμοῦ*, in *'Εκκύκλημα* 21, Atene, aprile-giugno 1989, pp. 34-40.

(119) Le finalità del nuovo organismo teatrale sono implicite già nella stessa denominazione di *Teatro d'Arte* e sviluppate nel programma: «L'amore e la fiducia per il teatro ha riunito noi che ora formiamo la compagnia del *Θέατρο Τέχνης*: regista, attori, scenografi, autori, traduttori e musicisti, con l'unico scopo di lavorare per la creazione di un teatro sulla strada dell'arte pura. Ci sentiamo il dovere di dedicare veramente e onestamente ogni forza umana e capacità artistica che c'è in noi all'opera teatrale del nostro paese: il *Θέατρο Τέχνης* è un teatro d'insieme. Ogni suo *operaio*, dal regista al meccanico, dal protagonista alla comparsa, contribuisce ugualmente, ognuno al suo posto e a seconda della sua capacità, alla creazione d'arte teatrale. Lavoriamo con onestà e siamo coscienti che la creazione artistica viene coronata dal successo attraverso una dura lotta personale per la ricerca e il perseguimento della verità artistica».

(120) PILICHOS, Κάρολος Κοὺν cit., p. 26.

(121) *Ibidem*, p. 27.

La commedia *Così è (se vi pare)* è la terza opera portata in scena da Kun come regista [122] ed è la prima del repertorio pirandelliano che Kun, nella sua lunga carriera artistica, offre al pubblico greco. Viene rappresentata al teatro 'Αλίκης dal 14 dicembre del 1942 al 26 gennaio 1943 e lo spettacolo si tiene di pomeriggio, perché la sera c'è il coprifuoco.

Le fonti che abbiamo potuto consultare sono scarse [123], tuttavia c'è da segnalare una lunga recensione di Ach. Mamakis su *'Αθηναϊκά Νέα* del 15 dicembre 1942. Il Mamakis critica subito Kun per l'atmosfera cupa che ha voluto dare all'opera, interpretata con una ingiustificata asprezza drammatica. Il richiesto tono misterioso nell'evoluzione della trama non è reso con ritmo da commedia ma sottolineato pesantemente. In alcuni momenti, soprattutto nel primo atto, l'interpretazione raggiunge quasi un carattere da *grand-guignol*. Per il critico, Kun ha colorato con linee grottesche i vari personaggi e ne ha meccanizzato i movimenti: «ne è risultato un paziente lavoro di messa in scena, senza che questo diventasse un elemento positivo della rappresentazione. E la commedia cerebrale del drammaturgo italiano ha preso la forma di una comune opera poliziesca, in cui l'interesse viene stimolato dall'atmosfera cupa e dall'esasperazione di un mistero non naturale; e drammatizzando il sarcasmo e lo *humor* è stato tradito lo spirito pirandelliano». Ma il giornalista di *'Αθηναϊκά Νέα* elogiando gli attori che hanno presentato uno spettacolo eccezionale, «un insieme invidiabile», elogia indirettamente Kun. Dice di loro: «Il signor Pandelis Zervòs ha reso in maniera adatta il signor Ponza, secondo lo spirito del regista. Il signor Diamandòpulos nel ruolo di Lamberto Laudisi esterna in maniera serena e filosofica il concetto pirandelliano e pone il problema della verità, anche se è criticabile la sua curiosa cadenza corfiota. Notata la signora Vaso Metaxà, il signor Licurgos Kallerghis deve stare attento perché si ripete in maniera stereotipata». Le scenografie e i costumi del signor Stefanellis «avevano il sigillo dell'arte e sono molto piaciuti». La conclusione è che «il pubblico ha applaudito calorosamente la splendida resa dell'insieme. Tali lavori e sforzi artistici, anche

---

(122) Aveva inaugurato l'attività del *Θέατρο Τέχνης*, il 7 ottobre 1942, con *L'anitra selvatica* di E. Ibsen, seguita da *Swanevit* di A. Strindberg.

(123) Ci sono state di ausilio la biblioteca Μπενάκειος e quella del Μουσεῖο καὶ Κέντρο Μελέτης τοῦ Ἑλληνικοῦ Θεάτρου. Alla Biblioteca Comunale di Atene non ci sono giornali del 1942; i giornali di questo periodo che si trovano alla Biblioteca Nazionale non sono in consultazione.

quando non si è d'accordo con la linea della regia che li caratterizza, si vedono con molta gioia».

La critica apparsa su *Βραδυνή* di martedì 15 dicembre 1942, porta la firma I. ΣΤΟΓ. (I. Stoghiannis). Il cronista ricorda che *Così è (se vi pare)* è stata già rappresentata nel 1925 e, in séguito, diverse altre volte sul palcoscenico greco ([124]). Per lui quest'opera esprime nella maniera più rivelatrice la famosa teoria di Pirandello secondo la quale «non esiste verità oggettiva e vero è solamente il credo soggettivo di ognuno»; passa poi a descrivere la trama e nel ricercare una soluzione dice che «l'enigma rimane insoluto fino alla fine. Se qualcuno l'avesse risolto, non importa chi e in che modo – come sarebbe sicuramente accaduto nella vita – allora quale scopo avrebbe avuto l'opera teatrale e quale sarebbe il valore dell'intera filosofia pirandelliana? In questo modo l'opera rimane... nel repertorio universale... come una originale acrobazia sofistica per la dimostrazione scenica della teoria secondo la quale l'uomo non è lo stesso per tutti, ma tanti quante sono le persone che lo vedono, e questo uomo è ciò che ogni persona crede che lui sia... Questo dubbio, che costituisce le fondamenta dogmatiche dell'opera, crea anche la sua atmosfera che è – e deve essere – piena di nebulosità e di equivoco». Ma il critico di *Βραδυνή* ci pare abbia una posizione opposta rispetto a quella di Ach. Mamakis; quest'ultimo parla di «atmosfera cupa» mentre il primo osserva: «Il signor Kun però non ha voluto offrire affatto una tale atmosfera. Al contrario ha presentato l'opera con moltissima luce, con vivace colorazione realistica dall'inizio alla fine. Ogni ombra, ogni mistero, sono spariti e ci sono delle scene dove l'immagine realistica provoca uno *shock*, dà un tono ridicolo, là dove non ci doveva essere. Ma bisogna subito dire che su questa linea lo spettacolo di ieri sera era perfetto, un insieme armoniosissimo, studiato e organizzato sino ai minimi particolari con la massima coesione... Il realismo interpretativo della regia ha reso la trama

---

([124]) La rappresentazione di *Così è (se vi pare)* del 21 febbraio 1925, con la regia, definita rivoluzionaria, di Spyros Melàs e le scene del pittore Periclis Vyzàndios (si veda PROIOU-ARMATI, *Il teatro di Pirandello in Grecia negli anni 1914-1925* cit., pp. 210-211), è ancora così presente e viva che, come vedremo, inevitabilmente verrà rievocata e provocherà confronti. L'altra rappresentazione è del 14 aprile 1934, a Militene, al teatro Πάνθεον presentata dalla Χορωδία Μυτιλήνης – Δραματικὸν Τμῆμα: si veda il presente lavoro a p. 307. A tutto oggi questa commedia può contare una decina di allestimenti, alcuni dei quali portati in *tournée*.

convenzionale dell'opera molto più accessibile sin dal primo atto, così interessante da coinvolgere personalmente ogni spettatore, voglio dire che molti disinformati stavano per scommettere sulla soluzione, come avrebbero fatto in una semplice opera poliziesca».

Si esprimono elogi sulla bravura degli attori, riserve solo per la signora Metaxà e per il signor Diamandòpulos, che ha reso il ruolo di Laudisi eccessivamente pedante, mentre «è soltanto il *raisonneur* dell'opera, il portavoce dell'autore».

Le parole di lode per la scenografia e per i costumi dell'epoca, fedeli e armoniosamente adattati al primo Novecento, saranno subito contestate da Alkis Thrylos ([125]).

Per lei quest'opera è senza alcun carattere naturalistico. È fuori del tempo e deve essere interpretata in un ambiente per quanto possibile incolore e con dei costumi contemporanei al momento dello spettacolo, perché non provochino alcuna impressione. Alkis Thrylos critica Kun per aver collocato la commedia nell'ambiente del primo Novecento ed è per lei inevitabile rievocare la scenografia adottata da Spyros Melàs quando presentò per la prima volta il *Così è (se vi pare)* ([126]). Ricorda che era costituita principalmente da un lungo e buio corridoio, attraverso il quale passavano i personaggi apparendo e scomparendo, e prima di entrare e uscire venivano illuminati solo in maniera intermittente da riflettori nascosti. L'intero spettacolo di allora aveva cercato di rendere in maniera viva – e vi era riuscito – il profondo mistero della psiche umana che viene illuminato solo qualche attimo per diventare di nuovo impenetrabile. Di questa appassionata ammiratrice pirandelliana riportiamo alcuni passi critici: «Nel *Così è (se vi pare)* predomina, come in tutte le opere di Pirandello, l'elemento intellettuale e cerebrale. È un affascinantissimo e stimolantissimo gioco spirituale. La trama è soltanto un pretesto perché Pirandello sviluppi in maniera molto intelligente e 'molto teatrale' le sue due teorie fondamentali, sulle quali vertono tutte le sue opere: la verità non è assoluta, è solo relativa. L'oggettiva personalità di ogni uomo non viene afferrata dagli altri e forse non esiste. Ogni uomo è per gli altri ciò che gli altri immaginano che sia... Il signor Kun ha presentato questa eccellente opera cerebrale e poetica, tesa esclusivamente a stimolare l'intel-

---

(125) *Νέα Ἑστία* 33 (1943), pp. 56-57, ora in THRYLOS, *Τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο*, III (1941-1944), Atene 1978, pp. 172-175.

(126) Si veda nota 124.

letto del pubblico, a provocare la sua angoscia intellettuale sul problema della verità e della personalità, in maniera del tutto deviante. Ha insegnato agli attori che interpretano le parti del signor Ponza e della signora Frola a recitare in una maniera molto realistica, ipertragica; tutti e due con gli occhi fissi e con movimenti meccanici, davano l'impressione di essere tutti e due pazzi – come se la sostanza dell'opera fosse il loro dramma e non quello inconcepibile della verità e della personalità oggettiva – e contemporaneamente presenta in primo piano anche la curiosità della gente, e le dà peso, mentre nelle intenzioni di Pirandello essa costituisce solamente il quadro appena abbozzato... Questa finissima opera intellettuale è stata interpretata, in certi momenti, come un dramma romantico molto tragico e in altri come una volgare farsa. Ho avuto difficoltà a riconoscervi lo spirito di Pirandello e, poiché stimo e ammiro in maniera eccezionale Pirandello, artista virtuoso e poeta – ha infuso infatti in una forma armoniosissima un messaggio personale – e lo considero uno dei più insigni e dei più rappresentativi drammaturghi della nostra epoca che sopravviverà tra i classici, ho provato un profondo dispiacere e sdegno. Sono sicura che molti spettatori, quanti sono andati al teatro disinformati sul significato dell'opera pirandelliana, avranno seguito *Così è (se vi pare)* come una banale opera poliziesca, avranno scommesso tra loro su chi è il pazzo. La soluzione sarà loro sembrata inconcepibile. E non si può pensare che il signor Kun sia stato tradito dagli attori – per la maggior parte ancora studenti – che hanno frainteso la sua regia. Lo spettacolo nella sua interezza aveva una straordinaria e sorprendente uniformità, uno spiccato colore personale ed era studiato in ogni suo particolare; da questo punto di vista dobbiamo congratularci calorosamente con il signor Kun, ma di conseguenza è lui l'unico responsabile del tono tragico-grottesco che è prevalso».

Il citato articolo della Thrylos inizia con un amaro e preccupante quadro sulla condizione del teatro in Grecia; a quanto ci dice, il repertorio teatrale, con le prime sempre più numerose, è molto interessante ma anche allarmante: persino le opere che hanno successo tengono il cartellone per poco tempo. A suo parere sette teatri di prosa sono molti per Atene, soprattutto in un periodo in cui il carovita ha imposto anche ai teatri un aumento del biglietto che non trova corrispondenza nelle possibilità economiche di gran parte del pubblico. Se si pensa a quello di cui ogni attore ha bisogno per vivere, a quanto costa l'allestimento dell'opera, l'aumento non è esagerato, ma non sono molti coloro che possono pagarlo; e si domanda come potranno i teatri spendere

così frequentemente le enormi somme che richiede l'allestimento di ogni nuova opera.

Kun, o meglio la compagnia del *Θέατρον Τέχνης*, affrontano il problema: la loro soluzione sarebbe di far sì che il teatro appartenga al pubblico, con l'obiettivo preciso di sottrarre l'amministrazione teatrale al direttore-imprenditore, per evitare lo scopo del lucro ed escludere preferenze volte al guadagno individuale. Le loro finalità, aggiornate, sono stampate unitamente al programma distribuito in occasione della prima della commedia pirandelliana *L'uomo, la bestia e la virtù* (127), che viene riproposta il 30 luglio 1943 al teatro Δελφοί (128). Ricordano che la compagnia non si prefigge di dare semplicemente dei buoni spettacoli o di creare protagonisti o di fare incassi, ma ambisce a qualche cosa di più: «Formare nuovi talenti e ravvivare con una nuova linfa il Teatro Greco, dando l'occasione a dei giovani di sviluppare il proprio talento, di perfezionarsi e servire il teatro. Risanare la piaga del protagonismo (129)...». La creazione dell'associazione del *Θέατρον Τέχνης* ha posto la compagnia su base consorziale: «Il *Θέατρον Τέχνης* crede di dover esistere dal momento che costituisce e crede di costituire un elemento formativo e progressista per il paese. Per questo, nel desiderio di diventare patrimonio della società greca, chiede ad essa di accoglierlo con simpatia e di aiutarlo perché possa a sua volta perfezionarsi e dare frutti».

Un aiuto economico alla compagnia viene dallo stato greco e Mich. Rodàs, su *Ἐλεύθερον Βῆμα* del 1 agosto 1943, plaude all'iniziativa; chiama missione il lavoro del signor Kun e dei suoi collaboratori, elogia i loro ideali lontani dal «mercato del lucro» e critica quei teatri che per ottenere dei profitti scendono a compromessi.

Alkis Thrylos, nella recensione a *L'uomo, la bestia e la virtù* (130), trova di nuovo l'occasione per criticare i registi, e nel caso specifico Kun, per la diffusa abitudine di cambiare il repertorio troppo spes-

---

(127) L'opera è stata già rappresentata ad Atene il 13 febbraio 1928, al teatro *Ἀπόλλων*, dalla compagnia della Kyveli; si vedano le pp. 299-303 del presente lavoro.

(128) Nella stessa serata vengono date contemporaneamente tre prime ai teatri: Ρέξ, Δελφοί e al teatro Μουσούρη.

(129) Appena ricordato nel caso della compagnia dell'Andreadi, a pp. 327-328.

(130) *Νέα Ἑστία* 34 (1943), pp. 1155-1156, ristampa in THRYLOS, *Τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο*, III cit., pp. 286-288.

so [131]: questo va a discapito della resa dell'opera perché gli attori sembrano degli studenti non ancora padroni della scena e autentici interpreti. Alla fine, però, non può fare altro che tessere l'elogio di Kun e dell'intera compagnia, affermando: «*L'uomo, la bestia e la virtù* è stata allestita in maniera ottima... la regia è eccezionale e il signor Kun ha segnato uno dei suoi più interessanti successi» e ancora: «le sue ottime intenzioni, la sua completa devozione all'arte, che lo distinguono da tutte le altre compagnie, e ciò che ha sino ad oggi realizzato – non importa se qualche volta provoca delle riserve – lo rendono degno di simpatia e di sostegno»; per gli altri interpreti dirà: «gli attori della compagnia hanno capito che lo spirito della commedia esige un'interpretazione di assoluta parvenza di serietà, senza sottolineature dell'elemento comico, e che tutti i personaggi devono apparire convinti di vivere una tragedia, che la comicità scaturisce esattamente dall'antitesi tra la loro drammaticità e la situazione ridicola... Lo spirito, l'atmosfera dell'opera non sono stati affatto traditi» [132].

La scelta nel repertorio di Kun di una nuova commedia «dell'amatissimo Pirandello» [133], trova unanimi i critici.

I. Stoghiannis su *'Η Βραδυνή* del 31 luglio 1943 ricorda che l'apologo è tra le prime opere del drammaturgo italiano e che fu scritto quando era ancora all'apice, non solo in Italia, il teatro altisonante di D'Annunzio. Per il critico è proprio la mancanza di passionalità in Pirandello il motivo principale che rese interessante il suo teatro ad un pubblico sazio di passioni pletoriche sulla scena. Senza passione la vita e di conseguenza anche l'arte non ha valore, era il dogma dell'epoca: «Pirandello è passato indifferente davanti a questo dogma, è passato indifferente persino di fronte alla realtà, anzi spesso l'ha stravolta arbitrariamente. L'ha presentata come un gioco senza quasi nessuna regola fissa – es. tipico i *Sei personaggi in cerca d'autore* e in parte *Così è (se vi pare)* –. L'alterazione della realtà non arriva fino a questo punto, si ferma alla linea caricaturale e mette in rilievo solo la comicità di alcune situazioni drammatiche nella loro profondità, senza tuttavia deformare le cose... Su questa situazione, apparentemente

---

[131] Dalla fondazione del *Θέατρο Τέχνης*, nell'inverno del 1942, all'estate del 1943 la compagnia porta in scena ben otto opere, tutte di grande impegno.

[132] Si ricorda che Alkis Thrylos aveva criticato l'interpretazione del 1928 della compagnia Kyveli e aveva detto che il lavoro pirandelliano era stato frainteso e interpretato «come una banale farsa» (v. sopra, p. 303).

[133] Così si esprime Mich. RODAS in *'Ελεύθερον Βῆμα* del 1 agosto 1943.

comica ma in profondità drammatica, si basa tutto lo spirito dell'opera. I vari episodi dànno semplicemente allo scrittore il pretesto di dimostrare la sottigliezza della sua arte dialettica, una sottigliezza nella quale non può trovare posto neanche la più lontana sconveniente allusione, neanche una parola di doppio senso, neanche il minimo sospetto di *shocking*... l'argomento scabroso viene disinnescato in anticipo passando attraverso i personaggi dei due amanti che si presentano talmente fuori dalla realtà da simboleggiare, in maniera quasi mostruosa, la signora Perella la virtù, il signor Paolino l'uomo, mentre il capitano rappresenta la bestia. Eppure davanti alla giustizia sociale sono più colpevoli del Perella, anche se sostanzialmente causa del dramma: è lui il suo reale artefice. Appunto questa antinomia, questa contraddizione dinanzi alla legge e alla giustizia, fra ciò che noi crediamo giusto e ciò che è obiettivamente giusto, il divario fra la verità soggettiva e quella oggettiva è il *leit-motiv* di quasi tutte le opere pirandelliane e viene sfruttato anche in questa. I due hanno la loro colpa ma agiscono come se non la sospettassero. Sono gli innocenti e la loro innocenza supera la realtà, dal momento che rende innocuo persino il tanto pericoloso contenuto delle loro parole e dei loro fatti. Pirandello in questa commedia... ha voluto dare una caricatura delle concezioni sulla responsabilità individuale, coniugale, familiare e sociale tanto diversa per ognuno di noi, e contemporaneamente satireggiare i rapporti amorosi e la relatività della dignità amorosa a seconda del punto di vista di ognuno. *L'uomo, la bestia e la virtù* è sotto questo aspetto un'opera rappresentativa del drammaturgo italiano, senza tuttavia avere né la perfezione artistica né il valore ideologico delle sue creazioni posteriori».

Per Mich. Rodàs ([134]) questa commedia è tra le più comprensibili di Luigi Pirandello, «con la spietata satira e ironia sui sentimenti umani e sulla verità oggettiva e soggettiva diversamente intesa da ognuno. Il cerebralismo del famoso scrittore italiano si adatta maggiormente alla realtà e questa sua opera tocca i confini della farsa, una farsa, però, con tutte le regole dell'arte, con un dialogo spiritoso e divertente e un insieme eccellente di personaggi...». Il testo che segue è basato sull'audace trama della commedia che non scandalizza perché dotata del dono dell'arte: «la virtù trionfa sia pure attraverso l'illusione del capitano. Tutti questi episodi comici, tutti questi sottintesi sono espres-

([134]) *'Ελεύθερον Βῆμα* del 1 agosto 1943.

si con lo spirito divertente di Pirandello, con la sua tagliente satira e la sua ironia cruda».

Leon Kukulas su *Πρωΐα* di domenica 1 agosto 1943 considera *L'uomo, la bestia e la virtù* non inferiore, per dialettica e disposizione satirica, alle ultime opere pirandelliane. «Relativo non è solo il valore e la verità dell'opinione umana – *Così è (se vi pare)* – è relativo ugualmente il valore della morale umana... Se dalla commedia di Pirandello mancasse questa disposizione dialettica tesa a dimostrare la relatività della morale, il suo cinismo sicuramente avrebbe condotto a deduzioni opposte e avrebbe dimostrato la mancanza di etica e l'amoralità dello stesso scrittore che avrebbe, in questo modo, continuato la tradizione libertina dei vecchi umoristi e scrittori umanistici del suo paese (Boccaccio e l'Aretino), il cui stile non sempre tempera l'impressione che si ha della crudezza della trama e della descrizione. Ma questo pericolo viene schivato. Lo scrittore non cerca di scandalizzare il pubblico con il suo tema, cerca di coinvolgerlo nella rete della sua dialettica e di inserirlo nel suo punto di vista ideologico, cosa che riesce a fare con la sua maestria scenica che tocca l'acrobazia. Si tratta inoltre di una delle prime opere di Pirandello in cui ancora la vita rivendica i suoi diritti e l'autore attribuisce un certo significato all'osservazione della realtà; si tratta in altri termini di un'opera che persuade non solo con le argomentazioni dello scrittore ma anche con la veridicità dei personaggi e dei fatti».

Alkis Thrylos ([135]) non si stanca di ribadire il suo pensiero: «Considero Pirandello il corifeo degli autori drammatici del periodo fra le due guerre...»; *L'uomo, la bestia e la virtù* «sviluppa un messaggio personale al quale ha dato forma completa, originale, in armonia con il contenuto... è tra le prime opere di Pirandello, ancora in cerca di se stesso, ma che già manifesta la sua maestria artistica, il suo spirito, il suo pensiero originale e sfavillante. Non tratta ancora il problema della personalità, ma già presenta la sua convinzione sulla relatività, discute la relatività della morale costituita nel contesto di una trama molto audace – che trattata da uno scrittore qualsiasi si sarebbe ridotta a una volgare farsa – e, grazie a una costruzione impeccabile, alla dialettica, alla acuta e brillante disposizione satirica, intesse una commedia che provoca puro e vivace godimento spirituale».

([135]) *Νέα Ἑστία* 34 (1943), pp. 1155-1156, ristampa in THRYLOS, *Τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο*, III cit., pp. 286-288.

Tanto la Thrylos quanto gli altri critici dedicano solo poche parole alla scenografia di A. Nomikòs e trascurano la traduzione, a cura di N.K.

Dal 20 marzo al 28 aprile del 1944, a meno di un anno dalla precedente rappresentazione, Karolos Kun e il suo *Θέατρον Τέχνης* portano sulla scena greca, al teatro *Ἀλίκης*, «l'opera più perfetta e più insigne» (136), i *Sei personaggi in cerca d'autore* (137).

Nel programma, che accompagna la locandina teatrale dello spettacolo di Kun, leggiamo: «Luigi Pirandello non è stato il primo a portare sulla scena il problema della personalità umana nei suoi rapporti con la società. Fin dal teatro antico il conflitto dell'individuo con la società è stato una frequente fonte di creatività. Ma Pirandello ha affrontato e studiato il problema da un punto di vista completamente nuovo. Non lo preoccupa tanto la manifestazione esterna del conflitto di 'uno' con 'gli altri'. Lo tormenta di più l'esigenza di rintracciare dei motivi più profondi, delle leggi segrete che governano questo stato conflittuale... Cosa è questa personalità umana? È una profonda verità che solo noi conosciamo, o è il parere che gli altri si formano sul nostro conto? E quella loro opinione non influenza alla fine anche la nostra verità, e la nostra verità è costante o si trasforma in continuazione? Inoltre, nella vita, dov'è che finisce la realtà e dove inizia il mito, la finzione?...». Vengono poi messi in risalto e riportati in forma diretta quei passi dei *Sei personaggi* che si soffermano sul concetto di verità, quei passi che sottolineano, come dice il personaggio del Padre, «il coraggio di dirle, certe cose» (138). Il redattore conclude col sostenere che Pirandello nei *Sei personaggi* non vuole avvalorare idee astratte e dimostrare la validità di teorie scientifiche e insegnamenti filosofici. Egli non gioca con acrobazie sofistiche e figure retoriche, e, nonostante l'espressione di un pensiero tormentato e lucidamente scientifi-

---

(136) THRYLOS in *Νέα Ἑστία* 35 (1944), p. 361, ristampa *ibidem*, p. 379.

(137) L'opera non viene rappresentata quotidianamente, ma a volte alternata con *Ὁ ἀρχισιδηρουργός* (*Le maître de forges*) di Georges Ohnet; a volte invece le due opere vengono date nella stessa giornata, una il pomeriggio, l'altra la sera. Sideris e la Iordanidu la riportano per il 20 dicembre 1943: SIDERIS, *Ἑλληνικὲς παραστάσεις τοῦ Πιραντέλλο* cit., p. 1603; IORDANIDU, *Παρασταστολόγιο τοῦ Λουίτζι Πιραντέλλο στὴν Ἑλλάδα* cit., p. 58.

(138) Nel confrontare i brani in greco del programma di Kun con PIRANDELLO, *Maschere Nude*, I (cit. alla n. 18), pp. 70-71, la traduzione ci è sembrata un po' troppo libera.

co, «quello che viene fuori è l'ansia dell'anima... di apprendere e illuminare l'ignoto che è dentro di noi e intorno a noi, il desiderio ardente di svelare e di vedere il mistero dell'esistenza».

A. Doxas, su *Ἀκρόπολις* di mercoledì 22 marzo 1944, avverte i lettori che Pirandello ha superato i limiti dei canoni teatrali, presentando con i *Sei personaggi* una forma che rompe con la tradizione. Si inoltra poi in quel vasto labirinto di domande che Pirandello si pone sui criteri che controllano i rapporti di relatività tra realtà e verità; domande che Doxas così sintetizza: «È l'uomo ciò che crede di essere?... è ...in grado di valutare sempre se stesso e le sue azioni...?». Aggiunge che l'analisi condotta dall'autore ha dimostrato che ogni uomo vede con occhi diversi la stessa realtà a seconda del momento, e dopo farraginosi ragionamenti sull'utopia conclude: «L'opera i *Sei personaggi* è una ennesima perfetta acrobazia sul filo che ha teso nel caos dell'utopia umana».

«Nell'odierna sterilità spirituale che caratterizza il teatro ateniese – dirà Mich. Rodàs su *Ἐλεύθερον Βῆμα* del 22 marzo 1944 –, in un'epoca in cui torniamo al francese Ohnet e retrocediamo al vuoto romanticismo e ai duelli sulle scene, il teatro di Pirandello e la rappresentazione del *Θέατρον Τέχνης* costituiscono un'oasi artistica e meritatamente sono stati applauditi da un pubblico di alto livello culturale». Secondo Rodàs il teatro pirandelliano «continua ad essere valido perché scaturisce da un profondo senso umano... Il suo istinto penetrante invade la psiche umana e la scava direi a sangue, la denuda e la presenta non come la vuole il nostro io, autoingannandosi, ma come è veramente...; il suo teatro, per quanto riguarda i rapporti sociali, è rivoluzionario... Gran maestro del discorso teatrale, armonizza la teoria filosofica con la verità della vita; la psicanalisi con il vero dramma».

La recensione di Ghiorgos Politis, che appare su *Πρωΐα* del 22 marzo 1944, potrebbe essere uscita anche dalla penna del fratello Fotos ([139]); infatti ricalca fedelmente le prime recensioni dell'opera pirandelliana redatte da Fotos Politis: stesso tono, stesse espressioni, stesse parole.

Ritroviamo un entusiasmo costante leggendo di nuovo in Alkis Thrylos ([140]): «Pirandello intreccia con grande maestria e con eccel-

---

([139]) Si veda nota 38.

([140]) Νέα Ἑστία 35 (1944), p. 361, ristampa in THRYLOS, *Τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο*, III cit., p. 379-380.

lente armonia il motivo dominante di tutte le sue opere, il motivo della fluidità della personalità umana, con un argomento molto originale, quello della vita che vivono accanto alle figure reali i personaggi artistici, le creature dell'immaginazione».

I critici non si avventurano in paragoni con l'interpretazione data nel 1925 da Sp. Melàs e dal suo *Θέατρον Τέχνης* (141), ma ne parlano come di un'opera già nota in Grecia proprio per quell'indimenticabile allestimento che aveva rivelato, quasi vent'anni prima, la «potenzialità artistica» di Eleni Papadaki nel ruolo della figliastra (142). Ci sono parole di lode anche per la messa in scena di Kun.

A. Doxas, su *'Ακρόπολις* di mercoledì 22 marzo 1944, scrive che sul «teatro di idee» di Pirandello lo stile di Kun trova la sua espressione più compiuta e aggiunge che, anche se il testo avrebbe richiesto un'interpretazione meno realistica, tuttavia il regista l'ha reso più teatrale nella forma e ne ha sottolineato il contenuto ideologico.

Per Mich. Rodàs, di *'Ελεύθερον Βῆμα*, 22 marzo, la magistrale messa in scena di Kun rivela disciplina artistica e ricostruisce l'atmosfera pirandelliana: «Una rappresentazione perfettamente studiata e assoggettata al senso dell'arte senza vuoti né discontinuità... esempio della disciplina di un insieme artistico». Proprio a questo risultato, come abbiamo visto, mirava Karolos Kun, quasi a realizzare quel «concerto degli attori» che era l'ideale di Pirandello.

G. Politis (143) osserva che il filo conduttore dell'arte di Kun è una specie di realismo interiore o immaginario e che il regista: «è... per disposizione naturale il più adatto ad interpretare i frutti decomposti di un'epoca malata. La sua immaginazione, in fondo romantica, trova uno strano piacere nel succhiare il loro succo velenoso, respira liberamente la loro aria muffita, con quell'odore di chiuso. Ce li potrà rendere meglio di ogni altro. L'ha dimostrato di nuovo anche questa volta. Con l'entrata in scena dei *Sei personaggi in cerca d'autore* si è rivelata chiaramente la loro diversa sostanza». Secondo il Politis questa diversità si profilava in maniera sempre più poliedrica con il procedere della rappresentazione.

---

(141) PROIOU-ARMATI, *Il teatro di Luigi Pirandello in Grecia negli anni 1914-1925* cit., pp. 212-213.

(142) *'Ελεύθερον Βῆμα*, 22 marzo 1944.

(143) *Πρωΐα*, 22 marzo 1944.

Per Alkis Thrylos (144) il regista ha reso «in maniera impeccabile la caratteristica atmosfera pirandelliana» e i suoi attori, che nel lavoro precedente aveva accusato di essere ancora degli studenti, «hanno fatto molti progressi». Con tutto ciò trova criticabile l'interpretazione realistica e retorica, estranea all'insieme dell'opera, di V. Diamandòpulos nel ruolo del Padre; ne critica la «voce da cantilena... molto spesso fastidiosa». Per questo attore si sono pronunciati in tutt'altro modo Mich. Rodàs (145): «la sua dizione è perfetta»... «vera incarnazione» del ruolo del Padre, e il severo G. Politis: «Ha vestito molto bene il ruolo del Padre».

Viene lodata «l'ammirevole vibrazione drammatica» e «la sicura padronanza scenica» (146) di Kula Metaxà nel ruolo della Figliastra, che ha impersonato «con quanta passione marcata occorreva senza abbandonare mai la giusta tonalità» (147).

Aleka Mazaraki impersonava la Madre ed è stata «imponente nel suo dolore» (148).

La parte del Figlio è stata assunta dallo stesso Karolos Kun che ha sottolineato intensamente «... il simbolismo del ruolo e lo ha reso nudo e, con la sua essenza psichica, luminoso» (149).

Il piccolo N. Christoghiannòpulos nel ruolo muto del Giovinetto aveva «un'espressività sconvolgente» (150) e «ha dimostrato tutta l'angoscia psichica, come se dicesse molte cose sul suo dramma» (151).

Per Christiana Anghelopulu il ruolo della Bambina è stato il battesimo teatrale: «come una farfalla il suo annegamento nel lago» (152).

Ch. Plakudis, nelle vesti del direttore-capocomico, ha recitato in maniera eccellente nei primi due atti, con «esagerato nervosismo nel terzo» (153) e con «le sue chiassose esplosioni ha colorito il banale...

---

(144) Νέα Ἑστία 35 (1944), p. 361, ristampa in THRYLOS, *Τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο*, III cit., p. 380.
(145) *Ἐλεύθερον Βῆμα*, 22 marzo 1944.
(146) *Ἐλεύθερον Βῆμα*, 22 marzo 1944.
(147) *Πρωΐα*, 22 marzo 1944.
(148) *Ἐλεύθερον Βῆμα*, 22 marzo 1944.
(149) *Ἀκρόπολις*, 22 marzo 1944.
(150) Alkis THRYLOS in *Νέα Ἑστία* 35 (1944), p. 361, ristampa in THRYLOS, *Τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο* III cit., p. 380.
(151) *Ἐλεύθερον Βῆμα*, 22 marzo 1944.
(152) *Ibidem*.
(153) *Ἀκρόπολις*, 22 marzo 1944.

23

personaggio del regista» [154], mentre Maria Ghiannakopulu è apparsa giusta nel ruolo di Madama Pace.

Tutto il resto del *cast* viene lodato; leggiamo parole di lode persino nell'aspro articolo di G. Politis: «ma anche tutti gli altri attori, ognuno con una pennellata caratteristica nel loro piccolo ruolo, hanno aiutato a completare un insieme unito e armonioso», e Mich. Rodàs: «Grandi e piccoli con lodevole gara artistica hanno dato il migliore spettacolo giustificando la denominazione del teatro quale ***Θέατρον Τέχνης***». Ci sembra che non si potessero dire parole più opportune per suggellare il successo di Kun delle parole di lode rivolte a quell'***insieme***, a quel *Teatro*.

Abbiamo pochi elementi sulle rappresentazioni di *Così è (se vi pare)* date dalla *'Ερασιτεχνική Σκηνή* (Compagnia Dilettante), il 18 aprile 1948 al teatro della Σχολή Καλογραιῶν e il 1 luglio 1948 al teatro Μπομπονιέρα, nel verde sobborgo ateniese di Kifisia. Per quest'ultimo spettacolo abbiamo la locandina, da cui risultano i nomi degli interpreti e una breve presentazione: «In questa commedia il grande scrittore italiano mostra con umorismo e disposizione filosofica che la verità non è una, ma ognuno la interpreta come crede e vuole»; rapida sintesi quindi per questo spettacolo che verrà offerto in beneficenza a favore della XEN (Associazione delle giovani cristiane).

Nell'estate successiva (1949) l'*'Ερασιτεχνική Σκηνή* porterà *Così è (se vi pare)* a Santorini, con G. Alexakis [155], fondatore e animatore di questa compagnia, quale regista e interprete nel ruolo del consigliere Agazzi, ruolo che aveva avuto anche nelle rappresentazioni precedenti, ma con il resto del *cast* in gran parte sostituito. Sulla locandina compare un simpatico appello agli abitanti e ai villeggianti dell'isola perché assistano agli spettacoli.

Il 21 novembre 1950 torna sul palcoscenico greco, dopo venticinque anni di assenza, l'*Enrico IV* [156]; a metterlo in scena è l'*'Απογευ-*

---

(154) *Πρωΐα*, 22 marzo 1944.

(155) Sulla compagnia si veda: *50 χρόνια «'Ερασιτεχνική Σκηνή 'Αθηνῶν» (1930-1980)*, Atene 1980, in particolare pp. 6, 12-13.

(156) Tanto tempo è trascorso dal primo allestimento, 17 agosto 1925, dovuto alla compagnia di Marika Kotopuli e alla direzione artistica di Mitsos Myràt; lo ricorda con molta nostalgia Em. CHURMUZIOS in *'Η Καθημερινή* del 21 novembre 1950, riportato in Em. CHURMUZIOS, *'Ερωτήματα πρὸς τὴν Σφίγγα. 'Από τὸν Γκαῖτε στὸν Πιραντέλλο καὶ στὸν Ντύρρενματτ*, p. 97: «Il teatro di Pirandello

ματινὴ Σκηνή (157) – nuovo ramo dell' Ἐθνικὸν Θέατρον – fondata con il preciso scopo di portare sulla scena opere del teatro contemporaneo. Le rappresentazioni dell'*Ἀπογευματινὴ Σκηνή* si tengono di solito nel pomeriggio ma le «prime in via eccezionale saranno notturne» (158). Il repertorio viene inaugurato con la tragedia pirandelliana.

Il Presidente del Teatro Nazionale, Em. Churmuzios, con la sigla AIM. X., firma, nell'accurato programma dello spettacolo, un testo critico dal titolo «Una tragedia di idee». Per lui il «geniale siciliano» è il «puro figlio dell'epoca contrassegnata da un terremoto ideologico», il grande interprete proprio di quell'«epoca di stanchezza e di dubbio, quando la nuova fede scientifica nella relatività dominava gli spiriti e stimolava la fantasia creativa a ipotesi audaci e anticipazioni filosofiche»; lo mette a raffronto con le innovazioni del teatro di Ibsen e di George Bernard Shaw, sottolineando però che le opere di Pirandello riflettono «lo spazio vuoto della fede statica. Il suo teatro esprime l'ansia metafisica dell'autocoscienza».

Per Churmuzios l'*Enrico IV*, che si direbbe rievochi l'incubo di Amleto (159), rappresenta la sintesi di tutto il teatro pirandelliano;

---

era allora per noi un'affascinante sorpresa. Era la rottura di una forma teatrale convenzionale... il teatro che ci veniva offerto finora non poteva più contenere l'angoscia della nostra epoca... la molteplicità della nostra anima, frantumata in tante particelle contradditorie e paradossali... Era un'epoca di terremoto ideologico e di uno strano slittamento dei valori. Cercavamo quell'audace mutamento che ci avrebbe potuto riscattare dall'inganno delle cose e delle idee. I simboli e le allegorie nei libri e sul palcoscenico ci avevano stancato, come ci aveva stancato il nudo naturalismo che non faceva altro che copiare la vita...». Si veda anche PROIOU-ARMATI, *Il teatro di Luigi Pirandello in Grecia negli anni 1914-1925* cit., pp. 213-215; alle pp. 214-215 si legga, quale data delle recensioni dei quotidiani *Ἔθνος* e *Βραδυνή*, 18 agosto 1925 e non 18 giugno 1925.

(157) Con questa «scena» indipendente da quella centrale, il Teatro Nazionale potrà disporre di una scena in più rispetto a quella iniziale, definita «scena principale». L'*Ἀπογευματινὴ Σκηνή* avocherà a sé i lavori sperimentali, mentre alla scena principale competeranno quelli tradizionali. Notizie più approfondite si possono sempre leggere nell'articolo di Em. CHURMUZIOS (si veda nota precedente), in *Ἀκρόπολις*, giovedì 23 novembre 1950, e in *Ἐθνικὸς Κῆρυξ*, venerdì 24 novembre 1950.

(158) *Ἡ Καθημερινή*, 21 novembre 1950.

(159) In relazione alle «analogie-differenze» tra l'Amleto e la tragedia pirandelliana si vedano: C. ALVARO, *Pirandello, premio Nobel 1934* in *Nuova Antologia*, fasc. 1504, 16 novembre 1934, p. 200; F. ANGELINI, *Tradizione, tradi-*

ricorda che la matrice è la stessa che ha ispirato i *Sei personaggi in cerca d'autore*...: «l'idea dell'eterno, del momento cristallizzato e contemporaneamente il problema del cambiamento, del ripiegamento della personalità, ripiegamento che appare solo agli altri. Il personaggio resta fissato in questa trasposizione tragica dalla sua reale impostazione a quella fittizia, con la quale vivrà creando una illusione vitale che finirà per essere l'unica realtà della sua vita». Segue illustrando la trama dell'opera e ricordando ai suoi lettori che Pirandello cercherà nella tragica storia di Enrico IV di Germania i personaggi e gli episodi ausiliari della trama, ma che «userà la Storia solo quanto basta per inquadrarli nel tempo e nello spazio. Rispetterà la personalità dell''imperatore' che userà per affidarle il gioco tragico, e che per il resto camminerà disinvolto e libero entro una tematica che gli procura soltanto il materiale grafico. Del resto questo stesso dramma si muove come su un secondo livello, dal momento che lo svolgimento della trama dà semplicemente vita a una storia del passato, e cioè a un secondo mito dentro il principale, che è talmente esteso da coprire il primo e sostituirlo». Per Churmuzios «Pirandello ripete gli interrogativi degli antichi sofisti e pone il problema della relatività dei valori etici e dello stesso 'io' con l'anima piena di dolore e di incertezza. Ha visto la lotta dell'uomo che cerca di dare una certa fisionomia alla sua illusione, quando questa illusione diventa una chimera. Noi prendiamo coscienza della vita solo quando ci decidiamo a darle una forma concreta, ma dandole forma scopriamo, improvvisamente, di aver tentato di rendere statico qualcosa che per sua natura è un continuo flusso. Uscire dall'illusione è sempre doloroso, se non addirittura insopportabile... Se l'Enrico della maschera da pazzo dovesse rompere la maschera, se volesse abbandonare volontariamente la forma di vita che egli stesso aveva scelto quando la ragione glielo permetteva, dovrà affrontare l'attacco di tutte quelle forze cieche che rimanevano inattive davanti alla maschera della follia. Non potrà difendersi davanti a se stesso, perché le esigenze della logica comune

---

mento, traduzione: su tre rappresentazioni di «Enrico IV» (1922-1925) in *Rivista di Studi Pirandelliani*, 4, dicembre 1985, oggi in F. Angelini, *Serafino e la tigre*, Venezia 1990, pp. 137-150; G. Macchia nella *Premessa* al volume Pirandello, *Maschere Nude* I (cit. alla nota 3), p. xviii, e W. Krysinski, *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, a cura di C. Donati, Napoli 1988, nota alle pp. 63-64.

lo condurranno al delitto... Gli altri, che adesso rispettano la sua 'follia', affronteranno con crudeltà il suo ritorno alla logica se non l'accoglieranno con quella compassione che umilia». Riporta poi un'osservazione di Benjamin Cremieux ([160]), che con le sue traduzioni è entrato profondamente nel pensiero pirandelliano: per Cremieux la cosciente decisione di Enrico di restare nell'àmbito della pazzia è una forma di vendetta dell'uomo che non ha vissuto nei confronti del suo tragico destino: «Contrappone al destino che l'aveva punito ingiustamente l'unica arma di cui dispone l'uomo, la negazione della vita. Tocchiamo qui - aggiunge Cremieux - quello che hanno chiamato nichilismo pirandelliano. E intanto, come osserva lo stesso critico, questa negazione della vita non è annientamento. Pirandello la intende come creazione, e questo costituisce la parte costruttiva della sua filosofia. Enrico IV, fingendosi pazzo, vuole crearsi un suo mondo, un mondo al quale la Storia offrirà gli elementi, il passato, il ricordo, l'esperienza, un mondo circoscritto, diverso, dentro il quale egli stesso sarà Dio e imporrà a tutti coloro che lo avvicineranno un mondo dove avranno valore i sentimenti e le idee che egli stesso ha scelto... Così Enrico IV rivendica il suo posto tra i creatori che dànno un senso all'apparenza, che dànno sostanza ai fantasmi e che impongono la loro visione alla massa degli uomini deboli» ([161]).

Churmuzios concluderà la sua lunga presentazione, della quale abbiamo dato alcuni passi, col dire che il turbamento spirituale che la dialettica pirandelliana procura allo spettatore non gli impedisce di vedere in questa «tragedia di idee il dramma vivo di una persona che lotta per domare e sconfiggere la propria sorte, il proprio destino».

Churmuzios firma anche il lungo articolo che appare su *Η Καθημερινή* il giorno della prima dell'*Enrico IV*, il 21 novembre 1950, sottolineando che spetta a Pirandello il merito di avere portato sulla scena il genere del realismo richiesto dall'epoca, «abbastanza corrosivo da penetrare fino alla sostanza stessa della realtà». Egli osserva infatti che il

---

([160]) Direttore del Comité France-Italie a Firenze, traduttore delle opere di Pirandello in Francia; si vedano: PIRANDELLO, *Maschere Nude* I (cit. alla nota 3), p. XLIII, e S. F. BARIDON, *A proposito di alcune traduzioni francesi di Pirandello* in *Atti del Congresso internazionale di Studi Pirandelliani* cit., pp. 99-155, in particolare pp. 100 e 110-125.

([161]) L. PIRANDELLO, *Henri IV. Vêtir ceux qui sont nus*, version française de B. CRÉMIEUX, Paris 1928, p. 34.

teatro pirandelliano vivrà perché ha svolto una funzione liberatoria dalla convenzione del palcoscenico e «perché ha aperto lo spazio alle idee e ha vestito le idee... con una straordinaria forma teatrale» (162).

Il copioso materiale raccolto sull'*Enrico IV*, un'opera «che si rivolge ad un pubblico colto» (163), ci impone di fare una cernita e presentare solo le critiche più degne di attenzione.

Stathis Spiliotòpulos, critico teatrale di *Ἀκρόπολις* (164), avverte: «Il titolo non deve ingannare il lettore, il futuro spettatore, e fargli supporre che *Enrico IV* sia un'opera storica. È un dramma con una storia attuale che colloca in un quadro storico la follia del suo eroe». Dopo avere riportato la trama, sottolinea che «tutto, convinzioni, verità accettate, convenzionalismi consacrati, sono assolutamente fluidi e incerti, ora vengono capovolti e ora prendono il sopravvento a seconda di chi e da quale punto di vista vengono osservati»..

Per lo scrittore Anghelos Terzakis (165), tutte le analisi che ha letto sull'*Enrico IV* tradiscono lo spirito dell'opera, perché non esiste modo per riassumere un dramma così poliedrico e denso. Egli ribadisce l'indiscusso cerebralismo pirandelliano e osserva che l'angoscia dissezionatrice propria dell'opera di Pirandello è quella che lo rende l'autore moderno per eccellenza del teatro contemporaneo. Paragonandolo agli autori, anche posteriori, dell'avanguardia europea, nota che nessuno ha superato Pirandello, in quanto la loro novità è puramente formale ed esteriore mentre l'originalità di Pirandello è sostanziale e «tocca le radici dello spirito moderno. Hanno paragonato il suo dubbio all'amletismo; senza fare paragoni impropri possiamo tuttavia ricordare che Amleto, come è stato detto da André Gide, è il capostipite dell'uomo moderno. Ciò che rende il nichilismo pirandelliano degno di rispetto è il fatto che deriva e si basa su un dramma personale... è in sostanza una rivolta sofferta».

---

(162) Sul piano critico Churmuzios riprende e sviluppa ampiamente il tema della relatività pirandelliana in rapporto alla follia di *Enrico IV*: «Come distingueremo dentro questa matassa delle antitesi e delle apparenze la verità oggettiva e la realtà convincente per tutti... Molte maschere, molte realtà, molte verità... In altri termini molta relatività. Così il sogno si confonde con la vita, la fantasia diventa realtà e la realtà fugace illusione».

(163) *Προοδευτικὸς Φιλελεύθερος*, martedì 21 novembre 1950.

(164) *Ἀκρόπολις*, giovedì 23 novembre 1950.

(165) *Τὸ Βῆμα*, giovedì 23 novembre 1950.

Per Kostas Paraschos (166) l'opera pirandelliana si vede sempre con piacere e difficilmente può essere considerata superata come alcuni sostengono. L'*Enrico IV* è una tragedia moderna nella quale lo scrittore italiano intreccia con arte il passato e il presente, cosa che all'inizio sorprende un po' lo spettatore, fino a quando non entra nell'intreccio.

Nel coro di critiche positive si levano anche voci dissonanti. Il giudizio più sferzante è quello espresso dallo scrittore M. Karagatsis (167). A suo parere, la produzione teatrale di Pirandello ha un valore del tutto effimero, rappresenta cioè «la mentalità cronologicamente ristretta» del suo tempo, la superficialità di un'epoca priva di valori etici, tutta tesa a soffocare il predominio dei sentimenti e a dedicare le sue energie «alle più aride e paradossali speculazioni». Nell'àmbito di quest'epoca decadente Pirandello deve essere considerato l'esponente più rappresentativo, ma sono bastati venticinque anni perché l'interesse da lui suscitato venisse meno. Per Karagatsis la crisi spirituale e morale del periodo fra le due guerre è stata completamente superata e l'autore siciliano, che ne aveva espresso lo spirito in maniera magistrale, non può che suscitare scetticismo e malessere. Egli precisa che non intende «negare o sminuire il valore di Pirandello quale drammaturgo-filosofo e se preferite filosofo-drammaturgo», ma semplicemente «collocare il caso Pirandello entro il susseguirsi delle correnti filosofiche del nostro tempo». Quanto ai suoi pregi drammaturgici obietta che sono limitati alla «costruzione scenica delle sue teorie filosofiche»; esprime delle riserve sulla consistenza dei personaggi pirandelliani, ridotti a semplici portavoce «che permettono allo scrittore di sviluppare e di dimostrare dialetticamente i suoi pensieri filosofici». In particolare *Enrico IV* non rappresenta una novità rispetto alle altre opere di Pirandello: «... è l'opera più cerebrale di questo pontefice di ogni cerebralità». Lo spirito polemico spinge addirittura Karagatsis ad azzardare dei confronti – da lui stesso definiti «pericolosi e fuori posto» – con il pensiero di Platone, espressione sintetica di una componente basilare dello spirito greco, naturalmente a tutto svantaggio di Pirandello, manifestazione di un'epoca «organicamente incapace di affrontare una tale creazione».

Fra le altre opinioni espresse dalla critica ateniese, spicca quella di

---

(166) *Ἐθνικὸς Κῆρυξ*, venerdì 24 novembre 1950.
(167) *Βραδυνή*, venerdì 24 novembre 1950.

Manolis Skuludis ([168]), che accosta il protagonista dell'*Enrico IV* al Prospero della *Tempesta* di Shakespeare. Egli vede in lui un «novello Prospero che, sostituendo le armi magiche dell'eroe shakespeariano con le armi della follia e dell'esperienza filosofica del nostro secolo, è in grado di creare un nuovo mondo suo proprio e di imporlo alla ristretta società che lo circonda». Tuttavia in un momento di passionalità Enrico uccide il rivale che ha scatenato la sua follia, in antitesi con il Prospero della *Tempesta* di Shakespeare, «che castigò tutti i suoi nemici illuminando con la bontà l'oscurità della loro anima».

Nella sua recensione Marios Ploritis ([169]) giudica l'*Enrico IV* «fra le opere più importanti e rappresentative della cosmoteoria pirandelliana» e sottolinea come il personaggio di Enrico ne «incarna l'eroe». Infatti si ritrova ad affrontare i problemi centrali del teatro pirandelliano «non passivamente... non trascinato dalle circostanze, non casualmente» e tenta di sfuggire al vuoto esistenziale con una lucidità e una capacità dialettica che non trovano riscontro nella ricchissima «pinacoteca pirandelliana», e risaltano ancor più in un'opera quasi del tutto «spoglia di invenzioni teatrali». Nella tragedia Ploritis vede un legame ideale con la situazione del *Fu Mattia Pascal*, in cui Pirandello aveva già dimostrato la vanità del tentativo di sfuggire a se stessi.

Per completare questa panoramica della critica, citiamo Alkis Thrylos ([170]), come sempre fervente sostenitrice del teatro pirandelliano, che difende ancora una volta dalle consuete accuse di eccessiva cerebralità e monotonia. La Thrylos mette in evidenza la inesauribile poliedricità e il linguaggio stimolante delle opere pirandelliane osservando che «in questo cerebrale movimento di idee si nasconde un'angoscia lacerante». Il suo interesse è rivolto più che al testo, agli aspetti che riguardano la realizzazione scenica dell'*Enrico IV*.

Per lei Karolos Kun ha cercato di rendere sensibile questo «palpito caloroso» ([171]) e ha segnato con quest'opera una tappa importante

---

([168]) *Προοδευτικὸς Φιλελεύθερος*, venerdì 24 novembre 1950.

([169]) *Ἐλευθερία*, venerdì 24 novembre 1950.

([170]) *Νέα Ἑστία* 49 (1951), pp. 67-68, ristampa in THRYLOS, *Τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο*, V (1949-1951), Atene 1979, pp. 336-338.

([171]) Che Karolos Kun abbia cercato di dare quanto più potesse «interesse umano ai personaggi dell'opera», a «rendere calda la struttura cerebrale... pirandelliana», «a dare profondo sentimento umano all'interpretazione di un'opera che viene chiamata – senza esserlo – opera cerebrale», lo sottolineano diversi critici, tra i quali M. PLORITIS (*Ἐλευθερία*, 24 novembre 1950), A. TERZAKIS

nella sua carriera di regista. Concorda con la regia, con l'interpretazione del signor Vasilis Diamandòpulos, con lo scenografo e costumista Ghiannis Stefanellis (172) per il tono dimesso che hanno voluto dare all'opera. Secondo lei Diamandòpulos è stato coerente dall'inizio alla fine nel presentare un *Enrico IV* più miserabile di quanto probabilmente non l'avrebbe realizzato un altro attore; ha tenuto presente di essere nella veste di un pazzo che ha immaginato di essere *Enrico IV* e quando è tornato in sé non ha potuto togliersi la maschera che aveva messo una volta. I costumi e le scenografie non dovevano trasportarci in un palazzo ma alla casa di un pazzo, «il pazzo non ha bisogno di lusso per vivere nella sua visione. La scenografia non ha lo scopo d'*épater le bourgeois* ma di fare da armonico quadro all'opera. La rappresentazione dell'*Enrico IV* ha coerenza e stile».

Per Stathis Spiliotòpulos (173) il difficile e complesso ruolo di Enrico IV, nelle varie fasi, è stato reso con grande arte persuasiva da Vasilis Diamandòpulos, ma egli avrebbe voluto che fosse data più maestosità alla persona dell'"imperatore' e ne incolpa Kun, elogiandolo sùbito dopo per aver dimostrato di organizzare spettacoli belli anche in palcoscenici grandi, lui che è abituato a piccoli palcoscenici (174).

Manolis Skuludis si vanta di aver scoperto ed elogiato il talento di Karolos Kun «quando ancora per tutti gli altri era un inaffidabile manierista» e si vanta doppiamente di fronte al riconoscimento generale del suo trionfo (175).

A Vasilis Diamandòpulos viene riconosciuto «il peso schiacciante di un ruolo che sostanzialmente è tutta l'opera. Si temeva che questo attore straordinario che si è... formato attraverso il dramma realistico e naturalistico non avrebbe potuto captare quella che giustamente è stata chiamata quarta dimensione dell'opera pirandelliana» (176); «at-

---

(*Τὸ Βῆμα*, 23 novembre 1950), M. Skuludis (*Προοδευτικὸς Φιλελεύθερος*, 24 novembre 1950).

(172) Per Anghelos Terzakis è uno dei migliori scenografi greci (*Τὸ Βῆμα* 23 novembre 1950); le forme e i colori che ha usato non rappresentavano nessun castello e nessun palazzo ma scaturivano dallo stile tutt'altro che fotografico dell'opera (M. Ploritis in *Ἐλευθερία*, 24 novembre 1950).

(173) *Ἀκρόπολις*, giovedì 23 novembre 1950.

(174) Si ricorda che questa è la prima collaborazione di Karolos Kun con il Teatro Nazionale e che fino ad allora aveva diretto nel piccolo teatro *Ἀλίκης*: si veda *Προοδευτικὸς Φιλελεύθερος*, 24 novembre 1950.

(175) *Προοδευτικὸς Φιλελεύθερος*, 24 novembre 1950.

(176) *Τὸ Βῆμα*, 23 novembre 1950.

tore ricco, multiforme e di maturo talento che ha costruito in maniera eccellente il teorema antropo-filosofico del pazzo-guarito. . .» (177).

Per gli altri interpreti la critica (178) non aggiunge particolari rilevanti.

I critici concordano nel lodare la traduzione dovuta a G. Russos eseguita «con molta precisione» (179), in maniera «teatrale e viva» (180). Il difficile dialogo pirandelliano è reso con «ammirevole flessibilità linguistica» (181).

Senza dubbio è prematuro il tentativo di operare una sintesi sui dati a nostra disposizione, troppo eterogenei e discontinui per consentire riflessioni critiche di portata complessiva (182), ma qualche indicazione di ordine generale si può trarre sin d'ora dalla massa imponente del materiale raccolto. L'ampiezza stessa della documentazione rispecchia il vivo e duraturo interesse suscitato dal teatro pirandelliano nel mondo teatrale greco, sia nella critica sia nel pubblico.

Il pubblico greco, con questa e con le altre opere che numerose si sono susseguite in questo venticinquennio, conferma e avvalora la fede di Pirandello: «E che la mia rappresentazione sia tutt'altro che confusa, ma anzi assai chiara, semplice e ordinata, lo dimostra l'evidenza con cui, agli occhi di tutti i pubblici del mondo, risultano l'intreccio, i caratteri, i piani fantastici e realistici, drammatici e comici del lavoro, e come, per chi ha occhi più penetranti, vengono fuori i valori insoliti in esso racchiusi» (183).

Università di Roma «La Sapienza»

Alkistis Proiou
Angela Armati

---

(177) *Βραδυνή*, 24 novembre 1950.

(178) Pur nominando Miranda Myràt (nel ruolo della marchesa Matilde Spina), il signor L. Kallerghis (nel ruolo del barone Tito Belgredi), A. Filippidis (nel ruolo di Landolfo), M. Buchlis (nel ruolo di Bertoldo).

(179) *Τὸ Βῆμα*, 23 novembre 1950.

(180) *Ἐλευθερία* e *Προοδευτικὸς Φιλελεύθερος* del 24 novembre 1950.

(181) *Ἀκρόπολις*, 23 novembre 1950.

(182) Una prima sintesi dei risultati raggiunti nella ricerca, che avrà necessariamente carattere provvisorio e dovrà essere verificata alla luce dei contributi più recenti della critica teatrale greca su Pirandello, sarà oggetto di una relazione che sarà presentata al I Διεθνὲς Συνέδριο Συγκριτικῆς Γραμματολογίας, che si terrà ad Atene nel novembre 1991.

(183) Pirandello, *Maschere Nude*, I (cit. alla nota 18), p. 46.

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

a cura di

Angela Armati

Aevum. Rassegna di scienze storiche, linguistiche e filologiche, 64 (1990) (Milano).

Ἀλεβεβᾶν 2 (1990) (Ἀθήνα).

I. Anagnostakis – E. Balta, *Ἡ Καππαδοκία τῶν «Ζώντων Μνημείων». Ἡ Ἀνακάλυψη «Τῆς πρώτης πατρίδος τῆς Ἑλληνικῆς Φυλῆς»* (19ος αι.), Ἀθήνα, Παρεία 1990.

Analecta Bollandiana, 108 (1990) (Bruxelles).

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia, s. III, 19 (1989) (Pisa).

Autori Vari, *Aspetti della 'paideia' di Quintiliano* (Scienze Filologiche e Storia – Brescia – 4), Milano, Vita e Pensiero 1990.

Autori Vari, *«Dulce et decorum est pro patria mori». La morte in combattimento nell'antichità*, a cura di M. Sordi (Contributi dell'Istituto di storia antica XVI, Scienze Storiche 45), Milano, Vita e Pensiero 1990.

Autori Vari, *La tolleranza religiosa*. Indagini storiche e riflessioni filosofiche, a cura di M. Sina (Cultura e Storia 2), Milano, Vita e Pensiero 1991.

R. Beaton, *The medieval Greek romance*, Cambridge, University Press 1989.

Benedictina 36 (1989) – 37 (1990) (Roma).

Byzantino-Slavica 51 (1990) (Praga).

D. Camarda, *Saggio di grammatologia comparata sulla Lingua Albanese*; idem, *Appendice al saggio di grammatologia comparata sulla Lingua Albanese*. Presentazione della ristampa anastatica a cura di A. Guzzetta, Piana degli Albanesi 1989.

E. Cattaneo, *Terra di Sant'Ambrogio. La chiesa milanese nel primo millennio*, a cura di A. Ambrosioni, M. P. Alberzoni, A. Lucioni (Cultura e Storia 1), Milano, Vita e Pensiero 1989.

K. P. Charalampidis, *Συμβολικὲς παραστάσεις τῆς εἰρήνης καὶ τῆς ἐλπίδας στὴν παλαιοχριστιανικὴ τέχνη τῆς δύσης*. Θεσσαλονίκη, Ἐκδ. Π. Πουρναρά 1990.

Χειρόγραφα ποιήματα Ἑλλήνων, a cura di M. Argaras [Atene], Ἀλεξίσφαιρο 1989.

Cristianesimo nella storia. Ricerche storiche, esegetiche, teologiche, 11 (1990) (Bologna).

D. Daskalopulos, *Λογοτεχνικὰ περιοδικὰ τῆς Ἀλεξάνδρειας (1904-1953)*, Ἀθήνα, Διάττων 1990.

Διαβάζω. Δεκαπενθήμερη ἐπιθεώρηση τοῦ βιβλίου, 207 (1990) (Ἀθήνα).

Ἑλληνικά. Φιλολογικὸν ἱστορικὸν καὶ λαογραφικὸν περιοδικὸν σύγγραμμα, 40 (1989) (Θεσσαλονίκη).

Φιλολογικὴ Κύπρος 1988, 1989 (Λευκωσία).

M. B. Foti, *Il monastero del S.mo Salvatore In Lingua Phari. Proposte scrittorie e coscienza culturale*, Messina 1989.

M. L. Gatti Perer, *Dal monastero di S. Ambrogio all'Università Cattolica*, Milano, Vita e Pensiero 1990.

J. F. Haldon, *Constantine Porphyrogenitus, three treatises on imperial military expeditions*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1990.

H. Hunger, *Prochoros Kydones' Übersetzungen von S. Augustinus, De libero arbitrio I 1-90 und Ps. - Augustinus, De decem plagis Aegyptiorum (lateinisch-griechisch)* (Wiener Studien 14), Wien, Verlag Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1990.

Irénikon, 63 (1990) (Chevetogne).

Ἰταλοελληνικά, Rivista di cultura greco-moderna, 2 (1989) (Napoli).

Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, 39 (1989) – 40 (1990) (Wien).

J. Koder, *Das Eparchenbuch Leons der Weisen* (Corpus Fontium Historiae Byzantinae XXXIII, Series Vindobonensis), Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1991.

G. Korinthios, *Grammatica del neogreco. Fonetica e Morfologia*, Cosenza, Ed. Brenner 1990.

G. Korinthios, *I liberali napoletani e la Rivoluzione Greca (1821-1830)* (Seminari di Storia 2), Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici 1990.

S. Lytras, *Σελίδες ἀπὸ τὸ μυστικὸ ἡμερολόγιο τοῦ τοξότη*, Ἀθήνα, Ἴκαρος 1988.

Μανταποφόρος. Δελτίο Νεοελληνικῶν Σπουδῶν, 31 (1990) (Amsterdam).

N. K. Martis, *The falsification of Macedonian history*, translated by J. Ph. Smith, Athens, Academy of Athens 1984.

Νέα Ἑστία, 127 (1990) (Ἀθῆναι).

N. Oikonomides, *Studies in Byzantine Sigillography*, 2, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection 1990.

Orientalia Christiana Periodica, 56 (1990) (Roma).

Ὁ Παρατηρητής 9-10 (δεκ. 1988-φεβρ. 1989) – 17 (χειμώνας 1990) (Θεσσαλονίκη).

Revue des Études Sud-Est Européennes, 28 (1990) (Bucarest).

Rivista Storica Calabrese, 9 (1988) (Catanzaro).

S. RONCHEY, *Indagine sul martirio di San Policarpo. Critica storica e fortuna agiografica di un caso giudiziario in Asia Minore*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo 1990.

Rus' mezhdu vostokom i zapadom: kultura i obščestvo, X-XVII vv., I-III, Moskva 1991.

Schede Medievali, 16 (1989) (Palermo).

A. SIDERAS, *Unedierte Byzantinische Grabreden* (Κλασικὰ Γράμματα), Θεσσαλονίκη, Παρατηρητὴς 1990.

A. SKARVELI-NIKOLOPULU, *Τὰ μαθηματάρια τῶν Ἑλληνικῶν Σχολείων τῆς Τουρκοκρατίας*. Διδακτορικὴ διατριβή, Ἀθῆναι 1989.

P. STAVRAKAS, *Poesie*, scelte e tradotte con testo greco a fronte da C. NIKAS (Ἰταλοελληνικὰ – Quaderni 1), Napoli, Istituto Universitario Orientale 1990.

Θησαυρίσματα, 20 (1990) (Venezia).

K. A. TRYPANIS, *La poesia bizantina. Dalla fondazione di Costantinopoli alla fine della Turcocrazia*, Milano, Ed. A. Guerini e Associati 1990.

R. VOLK, *Der Medizinische Inhalt der Schriften des Michael Psellos* (Miscellanea Byzantina Monacensia 32), München, Institut für Byzantinistik und neugriechische Philologie der Universität 1990.

Zentralblatt der Bulgarischen Wissenschaftlichen Literatur Geschichte, Archaologie und Ethnographie, 33 (1989-1990) (Sofia).

INDICE

Direttore responsabile: Prof. ENRICA FOLLIERI
Iscritto al n. 9319 del Registro della Stampa in data 27 giugno 1963
Finito di stampare nel mese di dicembre 1991
dalla Scuola Tipografica S. Pio X – Via Etruschi, 7-9 – Roma